

نشانه ای به رهایی

مقاله های برگزیده

والتر بنیامین

بابک احمدی



نشانه‌ای به رهایی :

زندگی، آثار و اندیشه‌های والتر بنیامین

«... همچون کسی که در يك كشتی شكسته ،
از تیر کسی در حال سقوط آویزان شده باشد . اما
شاید او از آنجا نشانه‌ای به رهایی را باز یابد .»
(از نامه‌ی بنیامین به مرسوم شولم ،
۱۷ آوریل ۱۹۳۱)

والتر بنیامین یادآور اندیشه‌گران رنسانس است . ذهنی فرهیخته
داشت ، رها از هر گونه تعصب که تنها سودای جستن حقیقت را می‌شناخت .
دانشی گسترده در زمینه‌های گوناگون حیات فکری دوران خویش را بنا
هوشی انکارناکردنی بهم آمیخته بود . آثارش گستره‌ی دانش و هنر زمانه‌ی
ما را از فلسفه ، تاریخ‌نگاری ، جامعه‌شناسی و تاویل اندیشه‌ی دینی تا نقد
ادبی ، سیاست ، نقاشی ، عکاسی و سینما در برمی گیرند . او به معنای دقیق
واژه «نخستین تاریخ‌نگار عقاید» بود و راه را برای «کالبد شکافی تاریخ
فرهنگی اندیشه» گشود . جامعیت اندیشه‌ی او چنان خیره‌کننده است که

سخن سوزان سونتگ را همواره به یاد‌هایم نشاند : «بنیامین واپسین اندیشه‌گر بود».

ده سال پس از خودکشی غم‌انگیز بنیامین، شهرت او میان اندیشمندان آلمانی آغاز شد. هانا آرنت او را «مقتدرترین نثرنویس و برجسته‌ترین ناقد ادبی معاصر آلمان» نامید، برتوات برشت مرگ او را چونان «نخستین ضایعه‌ی جبران‌ناپذیری که نازیسم بر پیکر ادبیات آلمان وارد آورد» ارزیابی کرد و ارنست بلوخ او را «مهمترین بیانگر اندیشه‌ی نوین» خواند.^۲ در دهه‌ی اخیر برگردان آثار بنیامین به زبان‌های بسیاری منتشر شدند و شهرت او از مرزهای آلمان فراتر رفت. علت بازپایی آثار و اندیشه‌ی او چه بود؟ پیامدهای جنبش پیشروی دانشجویی در دهه‌ی ۱۹۶۰؟ شهرت دیگر اندیشه‌گران «مکتب فرانکفورت» (به‌ویژه هربرت مارکوزه) که نام بنیامین به‌رو با نام آنان همراه شده؟ نیاز اندیشمندان به کشف تبارنظری و اندیشه‌گون «نوگرایی»؟ نابسند بودن تحلیل‌های استوار به ماتریالیسم تاریخی و ضرورت دستیابی به مباحث فکری نوینی که در عین حال با مارکسیسم بیگانه نباشند؟ به هر دلیل، آثار بنیامین به سرعت در زبان‌های گوناگون منتشر

1- Sontag, S: «The Last Intellectual.» in: *New York Review of Books* (12, October, 1978) pp.75-76.

۲- نگاه کنید به :

Arendt, H: *Men in Dark Times*, London, 1968.

مقاله‌ای از این کتاب که به بنیامین اختصاص دارد، در واقع پیشگفتاری است که هانا آرنت به اشراق‌ها (نخستون مجموعه‌ی مقالات بنیامین به زبان انگلیسی که هانا آرنت ویراستار آن بوده است) نوشته :

Benjamin, W: *Illumination*, London, 1970.

و نیز نگاه کنید به :

Adorno, T. W, Bloch, E, Rychner, M, Scholem, G:

«Erinnerungen an Walter Benjamin.» in: *Der Monat*

No. 18 (1966), pp.35-47.

شدند و عقاید او تأثیری انکارناکردنی بر تکامل مباحث نوین نهادند. هر چند هنوز هم ارزش نظریاتش در مورد «زبان» یا اهمیت بحث او در مورد «شناخت آیینی» دانسته نشده، اما آثاری که در نقد ادبی، سینما و عکاسی نوشته به دقت مورد بحث، سنجش و نقادی متفکرین معاصر قرار گرفته است. گذشته از همه چیز روش خیره‌کننده‌ی بنیامین در بررسی آثار فکری گذشته، همچون مهمترین دستاورد «اندیشه‌ی انتقادی» سال‌های میان دو جنگ به جا مانده است. تئودور آدورنو یگانه شاگرد، دوست نزدیک و نخستین ویراستار آثار او در این مورد نوشته: «تأثیر بنیامین بر خواننده به تأثیر يك آفریننده‌ی حقیقت همانند نیست بل همچون نیروی تکان‌دهنده‌ی کار کسی است که می‌کوشد حقیقت را از راه مفاهیم حفظ کند. گویی اندیشه‌ی او خود را به ابزاری بی‌همتا برای شناخت بدل کرده و حقیقت‌شان خود را بر آن زده است»^۳. در دوران سلطه‌ی فرهنگ گفتاری و نوشتاری آثار بنیامین يکدوبی هستند، زیرا ما را از راه تمثیل و تصاویر و نه از راه «فرهنگ تصاویر» یا تفسیر زبانی آن‌ها به اندیشه وادار می‌کنند^۴. می‌توان نوشته‌های بنیامین را «تاریخ‌های مصور اما بدون عکس و تصویر» نامید. تماشای مجموعه‌ای از عکس‌ها (هرچه می‌خواهد باشد، برگزیده‌ای از تصاویر نخستین جنگ جهانی یا مجموعه‌ای از تصاویر گذر يك رودخانه، از سرچشمه تا دریا، از میان شهرها، روستاها و کشتزارها) اندیشه و نیروی خیال پردازی ما را بیدار می‌کند، بی‌دخالت زبان نویسنده امکان بنیان اندیشه‌ها و عقایدی را توسط خود ما می‌دهد و زبانی ذهنی و تفسیری برای ما ایجاد می‌کند، به همین شکل آثار بنیامین نیز توان «مکاشفای ذهنی» را در ما تحقق می‌دهند و به یاری واژگان و جملاتی که هر چند با همان نحو

3- Adorno, T.W: «A Portrait of Walter Benjamin» in: *Prisms*, London 1967, P.229.

۴- آثار والتر بنیامین دیدنی‌ترین نوشته‌های فلسفی هستند،

Rabinbach, A: «Critique and Commentary» in: *New German Critique*, no 17 (1979), P.11.

آشنای زبان بیان می‌شوند اما از هر گونه تصویرسازی قالبی و کلیشه‌ای گسسته‌اند، نیروی تصور ذهن مآرا شدت می‌بخشند. نثر بنیامین در پی تحمیل هدفی از جانب نویسنده (به مثابه‌ی نثری اقتدار گرایانه) نیست، بل، در جستجوی امکانی است تا خواننده خود تبدیل به نویسنده شود؛ یعنی بی‌وقفه، در کار خواندن متن، معنا را بیافریند. به این هدف نگارش تنها رولان بارت باروشی جدا از روش بنیامین دست یافته است.

زندگی

«آیا از ماست او؟ نه،

دستامد هر دو قلمروست طبیعت بازش...»

(راینر ماریا ریلکه: ترانه‌های ادفه ۱/۶)

والریو آدمی تصویری از والتر بنیامین کشیده که امروز با نام ایتالیایی خود مشهور شده است: *Ritratto di Walter Benjamin*، در این پرده، بنیامین را می‌بینیم که در محیطی ناآشنا و تیره، سخت درهم و شلوغ، محو شده است. ^۵ تمثیلی زیبا؛ نمایشگر زندگی بنیامین و یادآور جمله‌ای از خود او: «زیرا تنها در آن سو، در روشنایی کامل، رویا می‌تواند با بخشایش تام به یاد آید.»^۶

والتر بنیامین به سال ۱۸۹۲ در برلین و در میان خانواده‌ای از طبقه‌ی متوسط به دنیا آمد. پدرش تاجر آثار هنری بود. مردی یهودی و با فرهنگ.

۵- این پرده را می‌توان در کتاب *ژاک دریدا* به نام حقیقت در نقاشی دید.

Derrida. j, *La Verite En Peinture*, Paris, 1978, P.201.

6- Benjamin. W: *Reflection*, New York, 1978, P.62.

این کتاب دومین مجلد از مجموعه‌ی مقالات بنیامین به انگلیسی است که هانا آرنت ویراستاری کرده است. اما آرنت پیش از انتشار این کتاب درگذشت.

اما تندخو و خشن که «بدتر ریج دوستانش را از دست داد و خود را در جهان تنها یافت.» مناسبات بنیامین با پدرش یادآور رابطهای است که فرانتس کافکا با پدر خویش داشت. هنگامی که بنیامین در آغاز مقالهای مشهور خود درباره‌ی کافکا، داستان داودی و پدری که به ناگاه به قصد ادب کردن پسر خویش از بستر بر می‌خیزد را به یاد می‌آورد، انگار تنها خاطره‌ی تلخ برخورد های تند و خشن پدر خویش و جمله‌ی مشهور فتودور داستایفسکی - که پس از کافکا خود را بیش از همه به او نزدیک احساس می‌کرد - در او زنده شده است: «می‌دانی نفرین پدری چیست؟ مهر خانوادگی.»

درآمد پدر کم نبود و بنیامین در کودکی با فقر آشنا نشد، اما بیماری را خوب شناخت همواره بدنی رنجور داشت و از بیماری‌های بسی‌شمار خویش می‌نالید. ۷ در دبیرستان رشته‌ی ادبیات و آموزه‌های انسانی را برگزید، سپس در دانشکده‌ی فرایبورگ فلسفه و ادبیات را دنبال کرد و در فعالیت‌های سیاسی و دانشجویی شرکت نمود. در نخستین سال جنگ (۱۹۱۴) با گرشوم شولم (گرهارد) آشنا شد و پیوند دوستی عمیقی میان آنان ایجاد گردید. شولم يك متاله یهودی بود که علیرغم جوانی پژوهش مفصلی در مورد تاریخ یهودیت، تورات، تلمود و فرقه‌های گوناگون دینی و اجتماعی یهودیان انجام داده بود (و امروز به عنوان نویسنده‌ی کتاب مهمی در مورد آیین کابالا مشهور است). شولم از دیدگاه سیاسی خواهان استقلال یهودیان و در عین حال يك آنارشیزست بود. بنیامین به دلیل دوستی با شولم با ادبیات کهن یهودی، خاصه با آیین کابالا آشنا شد و بساورهای «کابالایی» نشانی نازدودنی بر اندیشه‌ی او نهادند، چنانکه خواننده‌ی همین مجموعه‌ی کوچک مقالات بنیامین خواهد دید که «مسیانیسم» (اندیشه و باور به ظهور مسیح موعود) تا چه حد تعیین‌کننده‌ی شالوده‌ی فکری او بوده است. والتر بنیامین رشته‌ی دانشگاهی خویش را در مونیخ پی گرفت. آنجا با

۷- شرح کودکی او را می‌توان در نوشته‌ای درخشان یافت، یگانه متنی که جوانان «زندگینامه‌ای خود نوشته» از او به جا مانده است: سال‌های کودکی در برلین، حدود ۱۹۰۰. این اثر که در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشته شده ده سال پس از مرگ بنیامین یعنی در ۱۹۵۰ برای نخستین بار منتشر شد.

راینر مار یار یلکه آشنا شد (ریلکه تا دسامبر ۱۹۱۵ در مونیخ اقامت داشت و مشهور است که چهارمین قصیده یاسو گنامدی دینو را در این شهر سرود است) بنیامین به یاری شاعر با ادبیات نوین فرانسه، جنبش سمبولیست‌ها، اشعار استفان مالارمه و به ویژه پل والری آشنا شد و والری تا پایان عمر همچنان شاعر محبوب او باقی ماند.^۸ از سوی دیگر نگرش عارفانه‌ی ریلکه، بنیامین را سخت تکان داد و در بیست سالگی معنای «مکاشفهی زمینی» را احساس کرد. (مکاشفهی کدهیج جا درخشان‌تر از قصیده‌ها یا سو گنامدهای دینو بیان نشده است.) سال‌هایی که در فرایبورگ و مونیخ بر بنیامین گذشتند، بهترین ایام زندگی او به حساب می‌آیند. شادی جوانی، بی‌خیالی و رهایی از «دغدغهی مالی» باعث می‌شدند که دانشجوی جوان ایام خود را در رویا، تفکر «و اندکی بحث با دوستان» بگذرانند. این سال‌ها بنیان اندیشه‌ی او را پایه نهادند. در مونیخ با یک همدرس جوان خود به نام دورا پولاک ازدواج کرد، اما پیوند میان آنان سست بود. در سال‌های بعد دور از یکدیگر زندگی کردند و عاقبت در سال ۱۹۳۰ برای همیشه از هم جدا شدند. بنیامین از دورا پولاک یک پسر داشت که چندان زنده نماند تا سروکارش به آشپزی یا داخائو بیفتد. پس از ازدواج با دورا پولاک زوج جوان به برن رفتند و در این شهر با ارنست بلوخ آشنا شدند. بلوخ نیز همچون بنیامین شیفته‌ی مناسبت میان آیین‌های دینی و زندگی اجتماعی بود. او تازه از نگارش *روح ناکجا آباد* آسوده شده بود و اینک در مورد تاثیر «آرمانشهر» بر اندیشه‌ی نوین و سامان‌بندی اجتماعی می‌اندیشید. پیداست که بنیامین جوان با آن گرایش شدیدی که به «کابالا» و «مسیانیزم» داشت تاچه حد اصول فکری ارنست بلوخ را به عقاید خود نزدیک احساس کرد. در همین واپسین ایام جنگ اواز طریق بلوخ با فلسفهی هگل آشنا شد و برای نخستین بار نظریه‌ی داستان

۸- ریلکه نیز پل والری را ستایش می‌کرد، پاره‌ای از اشعار او را به زبان آلمانی برگردانده بود و در نامه‌ای به خانم نولکه دوست نزدیکش نوشته بود (۱۲ فوریه ۱۹۲۳): «در حال ترجمه‌ی اشعار پل والری هستم که همواره احساس کرده‌ام نزدیکترین شاعر از میان شاعران این نسل به من است.»

Rilke.R.M: *Letters to Frau Gudi Nolke*, London, 1955.P.71.

اثر گئورگ لوكاچ را مطالعه كرد (واپسين اثرى كه لوكاچ بدعنوان يك هگل گرا نوشته است). بهر رو، تاثير انديشدى بلوخ و باور او به اميد (همچون تجلى آنچه كه امروز به صورت توان يافت مى شود در آينده، يا به بيان بعدى خود بلوخ تحقق فردايى «نه هنوز امروزي») اطمينان بنيامين بددرستى باورهاي «مسياني» خود را بيشتر كرد. در سال هاي بعد او حتى در نهايت نااميدى به اين باور از دست بلوخ بازمي گشت و به زبان كافكا مي گفت: «اميد به سان ستاره هاي بالاي سرما...»

سرچشمه ديگر انديشه بنيامين را مى توان در مباحث تنسدى كه در مورد فلسفه كانت در دودهدي نخست سدهي حاضر در گرفته بود پيگيري كرد. اين مباحث بر تكامل فكري بنيامين تاثير زيادي گذاشتند، هر چند كه او هرگز خود را هم نظر با هيچ يك از مدافعين يا ناقدين فلسفه ي كانت ندانست و در نوشته هايش جز اشاراتي محدود سخني از عقايد كساني چون ريهل، هرمن كوهن، ويندلباند، ريكرت به ميان نمي آيد و تنها از عقايد گئورگ سيمل كه روش نسبي گراي او از متن مباحث نوكانتي ها برآمده بود، بطور جدي بحث مى شود.

همچنين در آثار بنيامين كمتر اشاره اي به عقايد و آثار ارنست ماسخ، ريشارد آوه ناريوس و يا هانس كورنليوس^۹ مى توان يافت. اما بهر حال بايد گفت آثاري كه بنيامين در دهه ي ۱۹۱۰ نوشت و به ویژه مقالدهاي او در باره ي زبان و «فلسفه ي آينده» به عقايد يك نوكانتي كه در عين حال به پاره اي از مهم ترين مباني فلسفه ي كانت و تفاسير نوين آن نقد داردمانندند. دلبستگي او به اين مكتب، اما، چندان شديد نبود كه خود را وارد مباحث وجدل هايي كند كه در مورد آن جريان داشت. در آغاز دهه ي ۱۹۲۰ او خود را براي هميشه از بند اين مباحث رها كرد و حتى به تاثيري كه نوكانتي ها بر فلسفه ي زبان گذاشتند، و تكامل بحث آن ها در مكتب تحصيل گرايان منطقي و از اين

۹- هانس كورنليوس تاثير زيادي بر ماركس هوركه ايمر جوان داشت. نشانه اي از عقايد او را مى توان در «نظريه ي انتقادي» هوركه ايمر نيز ديد.

رهگذر در آثار لودویگ ویتگنشتاین، نیز توجهی نکرد.^{۱۰}

مهمترین کسار بنیامین در دهه‌ی ۱۹۱۰- جدا از آثاری که درباره‌ی زبان نوشته و جلوتر از آنها بحث خواهم کرد- رساله‌ی دانشگاهی او به نام مفهوم نقد هنری در دمانتسیم آلمانی است. این رساله که در سال ۱۹۲۰ به چاپ رسید نشانگر نخستین برخورد جدی بنیامین با نظریه‌ی زیبایی‌شناسانه و نقد ادبی از راه عقاید شله‌گل، نووالیس و دیگر رمانتیک‌های آلمانی بود. در دهه‌ی ۱۹۲۰ بنیامین کوشید تا وقت خود را میان کسار دانشگاهی و نگارش مقاله‌هایی در نقد ادبی تقسیم کند. مهمترین مقاله‌ی او در این زمان نوشته‌ای بیش و کم طولانی در باره‌ی داستان *Wahlverwandtschaften* اثر یوهان ولفگانگ فون گوته است (این داستان با نام پیوندهای گزیده در زبان فارسی مشهور شده است). این مقاله‌ی بنیامین را ادیب، ناقد و ناشر مشهور آلمانی هوگوفون هوفمن‌شتال به گرمی پذیرفت و با اینکه نوشته‌ی نویسنده‌ای جوان و یکسره گمنام بود آن را در دوشماره‌ی نشریدی خویش در سال ۱۹۲۴ به چاپ رسانید. به گفته‌ی هانا آرنت، هوفمن‌شتال مقاله‌ی بنیامین را «به گونه‌ای مطلق، بی‌رقیب و بی‌همتا» می‌نامید و برای نویسنده‌ی جوان احترامی بی‌پایان قائل بود.^{۱۱} این مقاله‌ی بنیامین ارزشی برابر پژوهش درخشان و برجسته‌ی دیگر او دیشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی (درباره‌ی «نمایش‌های آلمانی دوران باروک» یا سده‌ی هفدهم) دارد. اما هیچ‌یک از این آثار برجسته، شهرتی برای بنیامین به همراه نیاوردند.

- ۱۰- حتی هنگامی که به سال ۱۹۳۷ کتاب رودلف کارناب به نام نحو و منطقی زبان منتشر شد، بنیامین در مورد مباحث آن خاموش ماند. او در مورد آثار ویتگنشتاین نیز چیزی ننوشته است. درحالی‌که دستامد‌های درخشان این فیلسوف در زمینه‌ی زبان بی‌شك به کار نظریه‌ی بنیامین در مورد زبان می‌آمد.
- ۱۱- پیشگفتار هانا آرنت بر:

Benjamin, w. *Illuminations*, P.3.

مقاله‌ی بنیامین جدلی است علیه کتاب و عقاید فردریش گوندولف در مورد گوته. گوندولف که برای خواننده‌ی امروزی نامی یکسر ناآشناست در دهه‌ی ۱۹۲۰ شهرت زیادی داشت.

رساله‌ی مفهوم نقد هنری در دهانقیسم آلمانی به دلیل روش نوین و انقلابی خود از سوی دانشگاه فرانکفورت رد شد و حضرات اساتید بنیامین را شایسته‌ی دستیابی به عنوانی همسان خویش نیافتند. کتاب دیشی نمایش سوگباز آلمانی هم که به سال ۱۹۲۸ منتشر شد تا پایان دهی ۱۹۵۰ به صورت کتابی از یاد رفته و گمنام باقی ماند، اما امروز مقام شایسته‌ی خویش را به دست آورده و به ویژه پس از انتشار برگردان انگلیسی آن به سال ۱۹۷۷ نقش مهمی در مباحث ادبی جدید ایفاء کرده است (جرج اشتایتر، هارولد بلوم و چارلز روسن تنها چند ناقد سرشناس از میان انبوه ستایشگران این کتاب محسوب می‌شوند).

در میانه‌ی دهی ۱۹۲۰ خانواده‌ی بنیامین به دلیل بحران‌های اقتصادی پس از جنگ به چنگک دشواری‌های مالی گرفتار آمدند. بنیامین ناگزیر شد به عنوان یک گزارشگر در نشریات گوناگون کار کند و بدترجمه‌ی آثار ادبی از زبان فرانسه به زبان آلمانی روی آورد. از اشعار سن ژون پرمس آغاز کرد، سپس به همراه فرانتس هسل به ترجمه‌ی کتاب مارسل پروست به جستجوی زمان گم شده دست زد. در همین حال چندین نمایشنامه‌ی کوتاه رادیویی نیز نوشت (که متأسفانه متن آنها امروز در دست نیست). سال‌های دشوار فقر و تنهایی بنیامین آغاز شدند و تا روز مرگش ادامه یافتند. در همین سال‌ها او به سوی مارکسیسم جلب شد.

نخستین علت گرایش او به مارکسیسم مطالعاتی مجموعه‌ی مقالات گئورگ لوکاچ به نام قادیخ و آگاهی طبقاتی (۱۹۲۳) بود. او کتاب لوکاچ را به سال ۱۹۲۴ خواند و سخت تحت تأثیر آن قرار گرفت. در مقاله‌ای که چند سال بعد در ۱۷ مه ۱۹۲۹ در نشریه‌ی *Literarische Welt* منتشر کرد، کتاب لوکاچ را «معتبرترین و جدی‌ترین کار در فلسفه‌ی مارکسیستی» نامید. مقالات قادیخ و آگاهی طبقاتی تأثیری عظیم و تعیین‌کننده بر تکامل فکری بنیان نظریه‌ی انتقادی یعنی ماکس هورکهایمر؛ تئودور آدورنو و هربرت مارکوزه گذاشتند و به ویژه در دهه‌های اخیر هم ارز با سرمایه اثر

کارل مارکس از اسناد اصلی و بنیانی «مارکسیسم غربی» محسوب می‌شوند. در حالیکه در دهه‌ی ۱۹۳۰ بنیامین، بلوخ و اندیشمندان مکتب فرانکفورت تادیخ و آگاهی طبقاتی را ستایش می‌کردند، خود لوکاچ زیر فشار رژیم پلیسی شوروی و رهبران کمیترن عقایدی که در این کتاب ابراز کرده بود را مردود می‌شمرد و در «انتقاد از خود» می‌نوشت که «روحیه و مباحث ایدئالستی کتاب را باید انحرافی دانست». عامل دوم در گرایش بنیامین به سوی مارکسیسم آشنایی او با آسیه لاسیس، زن انقلابی جوانی اهل روسیه (متولد ۱۸۹۱) بود که هنرپیشگی و کارگردانی تأثیر وسیعاً را در مسکو و در سال‌های انقلاب آموخته بود. آسیه لاسیس در آغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ به آلمان رفت و با گروه تأثیری برتولت برشت و برای مدتی کوتاه نیز با گروه اروین پیسکاآور همکاری کرد. او کمونیست بود و پس از آشنایی با بنیامین در سال ۱۹۲۳ او را به برتولت برشت معرفی کرد. بنیامین با برشت پیوند دوستی عمیقی یافت که تا زمان مرگ او ادامه پیدا کرد. از سوی دیگر دوستی او با آسیه لاسیس نیز به تکامل فکریش اثر گذاشت. آنان با یکدیگر به ایتالیا (۱۹۲۴) و شوروی (زمستان ۱۹۲۶ - ۱۹۲۷) سفر کردند و یادداشت‌هایی که بنیامین در جریان سفر به شوروی نوشت را به سال ۱۹۲۸ در کتاب خیابان یک طرفه انتشار داد. او در شوروی با ولادیمیر مایاکوفسکی و بسیاری از سینماگران شوروی ملاقات کرد و برداشت آنها از هنر و سینما - توگراف تأثیر زیادی بر او گذاشت. بنیامین به سال ۱۹۳۱ از آسیه لاسیس جدا شد. لاسیس خاطرات خود را چهل سال بعد منتشر کرد، اما آشکار است که به عمد بسیاری از مسائل را ناروشن باقی گذاشته و در مورد بنیامین و رابطه‌ی فکری نزدیک او با برشت بسیار کم نوشته است. برتولت برشت در سال‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ موجب دگرگونی ژرفی در عقاید بنیامین شد. بنیامین نیز با نگارش مقالاتی چون «نویسنده به مثابه‌ی تولیدکننده» و «تأثیر دامن‌دانی چیست؟» سهم زیادی در معرفی دقیق نظریات هنری و

زیبایی شناسانه‌ی برشت دارد^{۱۲}. در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰ بنیامین با آدورن دور زیبایی و ماکس هورکهایمر آشنا شد و آدورن او (به گفته‌ی هانا آرنت) به صورت «یگانه شاگرد بنیامین» درآمد. آشنایی با آدورن باعث شد که او در واپسین سال‌های زندگی روابط نزدیکی با سایر اعضای «انجمن پژوهش‌های اجتماعی فرانکفورت» پیدا کند و با اینکه هرگز به عضویت این انجمن در نیامد اما اصول عقاید و نظریاتش در تکامل مباحث انجمن که امروزه به نام «مکتب فرانکفورت» مشهور شده نقشی انکارناکردنی یافت. به قدرت رسیدن ناسیونال سوسیالیست‌ها در آلمان، بنیامین را راهی تبعید کرد. او به پاریس رفت و از طریق ترجمه‌ی متون آلمانی و اندک کمک مالی که از «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» (که اعضای آن نیز از آنجا که بیشتر یهودی بودند در تبعید به سر می‌بردند) زندگی خود را می‌گذراند. در این سال‌ها یک پژوهش مفصل او درباره‌ی گوته که به سفارش دایرةالمعارف بزرگ شتودای نوشته شده بود، از جانب ویراستاران دایرةالمعارف رد شد. کلاوس مان نیز حاضر به چاپ تحقیقی که بنیامین درباره‌ی ادبیات سه‌پولی برشت نوشته بود در نشریه‌ی خود نشد زیرا بنیامین ۶۵ فرانک فرانسه (فرانک قدیم، حدود ده دلار امروز) برای آن مقاله تقاضا کرده بود. مقالیدی دیگر بنیامین در باره‌ی شعر برشت نیز از جانب نشریه‌ای که سفارش آن را داده بودند رد شد. بدین سال بنیامین مایوس از چاپ آثارش ناچار شد به‌دراآمدی بسیار کم بسازد. کمک مالی که از «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» دریافت می‌کرد به دلیل قراری بود که با آدورن سوگذاشته بود تا پژوهش خود در مورد «زندگی اجتماعی در فرانسه‌ی سده‌ی نوزدهم و شعر شارل بودلر» را پس از

۱۲ - مقالات بنیامین را می‌توان در مجموعه‌ی زیر یافت :

Benjamin. W. *Essais Sur Bertolt Brecht* Paris, 1969.

تعدادی از مقالات مجموعه‌ی بالا به زبان انگلیسی زیر منتشر شده‌اند :

Benjamin. W. *Understanding Brecht* London, 1973.

پایان کار به «انجمن» سپارد. در این پژوهش او اشعار، عقاید و زندگی بودلر را چوتان محوری اصلی بحث خود برگزید و سوبیه‌های گوناگون زندگی در پاریس بورژوازی سده‌ی پیش را مورد مطالعه قرار داد. بنیامین خود این طرح را گذرگاه‌ها (*Passegenarbeit*) می‌خواند و اشاره‌اش به گذرگاه‌های پاریس بود که یا به فروشگاه‌های بزرگ، قصرها، موزه‌ها، تأثیرهای مجلل، مراکز مالی و دریک کلام به «پایتخت سرمایه» ختم می‌شدند و با از کنار رود سن و محله‌های دانشجویی می‌گذشتند و به محله‌های کارگر-نشین حومه‌ی شهر می‌رفتند. این راه‌ها همگی نشاندای به‌گذر راه اصلی بودند: عبور پاریس و بودلر از دورانی رونق به دوران زوال. بخش‌هایی از این کارنامه بنیامین اکنون در چند کتاب منتشر شده‌اند^{۱۲}. هنگامی که بنیامین بخشی از این کتاب را به همراه چکیده‌ای از مباحث مهم آن که دریک سخنرانی در پاریس بیان کرده بود (مشهور به خلاصه‌ی گذرگاه‌ها) برای فعالین «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» که در آن زمان در نیویورک در مهاجرت به سر می‌بردند فرستاد آنان از «لحن تند مارکسیستی» آن سخت تکان خوردند. تئودور آدورنو در چند نامه به بنیامین اصول انتقادهای خود و «دیگر دوستان» را شرح داد که جلوتر در بحث از این اثر بنیامین به آن انتقادهای اشاره خواهیم کرد. بنیامین از برخورد سرد فعالین «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» با روش کار خود، دلزده شد و دیگر چندان اشتیاقی به ادامه‌ی همکاری با آنان نداشت. بهر رو، گذرگاه‌ها در زمان حیات بنیامین منتشر نشد. مهمترین اثری که از او در دهه‌ی ۱۹۳۰ به چاپ رسید اثر هنری

۱۳- بخش‌هایی از مجلد دوم و مجلدات چهارم و پنجم آثار کامل بنیامین به زبان آلمانی (مشهور به *Gesammelte Schriften*) یکسره به‌گذرگاه‌ها اختصاص یافته‌اند. چاپ این مجموعه از سال ۱۹۷۲ به ویراستاری رولف تیدمن و هرمن شوپن‌هاوزر آغاز شده است. کتابی که با عنوان بودلر، شاعری در دوران شکوفایی سرمایه‌داری به زبان‌های انگلیسی و فرانسه چاپ شده تنها بخشی از یادداشت‌های گذرگاه‌ها را دربردارد.

دودان تکثیر مکانیکی آن بود ، رسالدهای نبوغ آمیز که امروز پس از گذر چهل سال هنوز تازه و انقلابی جلوه می کند و در آن نویسنده از تغییراتی که در ساختار و مفهوم هنر نوین در پی تغییرات فن آوری ، پیدایش تکثیر فنی و هنرهای عکاسی و سینما پدید آمده سخن رانده است .

همزمان با بروز بحران های سیاسی پایان دهی ۱۹۳۰ ، به ویژه پس از تسلیم دمکراسی های اروپایی به هیتلر در مونیخ بنیامین آشکارا می دید که زندگی در اروپا برای او به عنوان یک یهودی و چپ گرا دیگر ناممکن شده است . اما نمی توانست به خواست آدورنو گردن نهی و بدایالات متحد بگریزد . از یکسو به «اروپای خود» دلبسته بود و به یاری تصویری از کشتی مست آرتور رمبو همواره می گفت که «نمی خواهد حسرت اروپا با دیوارهای کهن آن را داشته باشد» و تصور می کرد که به عنوان یک نویسنده ی تاریخ فرهنگ اروپا باید در این قاره باقی بماند و حتی تصور زندگی در ایالات متحد نیز برای او دردبار بود ، و از سوی دیگر به همکاری با آدورنو ، هورکهایمر و فعالین «انجمن پژوهش های اجتماعی» چندان خوش بین نبود و نمی دانست که آیا خواهد توانست «با آنها کنار آید» یا نه . احساس شرم از گریختن ، آنگاه که آشکارا یهودیان اروپا پیش روی خطری عظیم قرار گرفته بودند نیز در برابر او بود . رویای سفر به فلسطین و «ارض مقدس» که پیشتر بارها به سراغش آمده بود نیز دیگر او را راضی نمی کرد^{۱۴} . به همه ی این نکات باید «بی دست و پا بودن» او را نیز افزود . هانا آرنت که با شوهرش نزدیکترین یاران بنیامین در واپسین سال های زندگی او محسوب می شدند می نویسند که بنیامین هرگز نمی توانست تصمیم بگیرد ، همواره در حالت دودلی و تردید به سر می برد ، هیجان زده ، ترسیده و

۱۴- بنیامین در ۱۹۱۷ برای نخستین بار از ضرورت مهاجرت به ارض مقدس یاد کرد . گرشوم شولم در این مورد همواره مشوق او بود . او بارها این آرزوی خود را در گفتگو با دوستانش و یا در یادداشت های مطروح کرده است و به ویژه پس از مهاجرت شولم به فلسطین اشتیاق او نیز افزایش یافته بود .

اندکی شرمسار از اینکه نمی‌تواند راه‌حلی بیابد. و با آغاز جنگ، آنگاه که ارتش آلمان نازی وارد خاک فرانسه شد، بنیامین تنها و ناامید از پاریس به ماریسی گریخت. آدورنو برای او گذرنامه‌ای جعلی با روایتی قطعی ورود به ایالات متحد تهیه کرده و فرستاده بود. او با گروهی از فراریان دیگر به کوهستان پیرنه رفت و کوشید تا از مرز فرانسه و اسپانیا بگذرد. در روستای پودو نزدیک مرز برای واپسین بار با پلیس فرانسه روبرو شد. آنان به مسافران اجازه‌ی خروج از کشور را ندادند و حتی تهدید کردند که ایشان را به دست گشتاپو خواهند سپرد. آن شب (۲۵ - ۲۶ سپتامبر ۱۹۴۰) والتر بنیامین در اتاق هتل خویش به وسیله‌ی مرفین خودکشی کرد. اما تهدید پلیس جدی نبود. چه بسا تحت تاثیر خودکشی او، در سحرگاه ۲۶ سپتامبر به گروه فراریان اجازه دادند تا از مرز بگذرند. جسد والتر بنیامین را در گورستان پودو دفن کردند، «گورستانی در منظر ستیغ کوه‌ها» چنانکه راینر ماریاریلکه سال‌ها پیش از آن سخن گفته بود.

گرشوم شولم دوست بنیامین نوشته‌که از آن پیشتر او چند بار قصد خودکشی داشت. بنیامین در میانه‌ی اوت ۱۹۳۱ نگارش دفتر خاطراتی را آغاز کرده و در نخستین صفحه‌ی آن نوشته بود: «از هفدهم اوت تا روز مرگم - روزی که چندان دور نخواهد بود - در این دفتر خواهم نوشت ۱۵». آن روزها نیز او «در مرز نهایی ویرانگری خویش» قرار داشت، جدا از همسر و پسرش زندگی می‌کرد، تازه رابطه‌ی خود را با آسیه لاسیس گسسته بود و احساس می‌کرد: «دیگر در این جهان تنهاست». در نخستین دستخط گذر ۱۵ها او درباره‌ی خودکشی نوشته: «تناقضی که نوگرایی با روح آفریننده‌ی آدمی دارد بیرون توان تحمل آدمی است. می‌توان فهمید که چگونه انسان خسته و از پا افتاده به سوی مرگ رانده می‌شود. نوگرایی را باید با نشان خودکشی شناخت، نشانی برکنشی قهرمانی. خودکشی دستامد

نوگرایی در قلمروی احساس است . . . خودکشی همچون یگانه کنش
قهرمانی پیش روی بودلر قرار داشت ، برابر شاعری که از آن همه بیماری
در کلان شهر و دردوران حاکمیت ارتجاع رنج می برد^{۱۶} .

هانا آرنت که در سال واپسین همواره بنیامین را می دید ، می گوید که
او زیر بار رنج ها از پای افتاده بود : « آن ایام تیره ترین روزهای جنگ
بودند » ، روزهای سقوط فرانسه ، تهدید هجوم هیتلر به انگلستان ، درحالی
که پیمان اتحاد شوروی - آلمان نازی هنوز پابرجا بود . در این روزهای
تاریک که پیروزی های سریع ارتش آلمان خبر از بازگشت به دوران بربریت
می دادند ، بنیامین توان از سر گرفتن زندگی را در قاره ای دیگر نداشت^{۱۷} .
اما با این همه واپسین نوشته ی او نهاده هایی بر فلسفه ی قادیخ شاندهای
روشن و تابناک از امید و باور به « مسیانیزم » را به تارک خود دارد . در این
نهاده های کوتاه ، بنیامین با گذشته ی خود و ایمانش به « ماتریالیسم تاریخی »
(که او را در برابر جنایات استالین ، دادرسی های مسکو و اختناق در
شوروی خاموش کرده بود) تصفیدی حساب می کند . در عین حال او
می خواهد به آدورنو « و دیگر اندیشه گران آینده » سوبدای تازه از اندیشه ی
مارکس را نشان دهد . بنیامین نهاده ها را در واپسین دیداری که با
هانا آرنت و هینریش بلوشر (همسر هانا آرنت که خود روزی عضو گروه
اسپارتاکیست بود) در ماریسی داشت ، به آنان سپرد تا بدایالات متحد برده
و برای آدورنو پست کنند . هانا آرنت هرگز خاطره ی تلخ بدرود با بنیامین
را از یاد نبرد ، واپسین نگاه به مردی از پادشاه که به گونه ای شگفت آور و
باورناکردنی نوشته اش سرشار از امید بود ، نه به آینده بل به « زمان مسیح
موعود » . آرنت و بلوشر در کشتی ، در حال گذر ، از اقیانوس و پشت سر
نهادن اروپایی که در آغاز جنگی خونین قرار داشت ، نهاده ها را با صدای

16- Benjamin. W. *Gesammelte Schriften*, 1/2, PP. 578-
579.

۱۷ - نخستین صفحه ی پیشگفتار هانا آرنت به : *Illuminations*

بلند برای یکدیگر خواندند و آنها را به ایالات متحد بردند^{۱۸}. دوسال بعد در ۱۹۴۲ زمانی که دیگر بنیامین وجود نداشت، هانا آرنست شعری به یاد دوست از کف رفته‌اش و قربانیانی چون او نوشت:

و. ب [والتر بنیامین]

» می‌آید باز ظلمت
می‌رسد شب از جانب ستارگان
تا رها کنیم دستان جویای خویش را
در نزدیکی، ادر فاصله.

خردك صدایی نرم از دل ظلمت
كوچك مایه‌ای کهن:
رها کنیم راه را،
گروه را.

آوا دور، اندوه نزدیک:
آنك صدا، وینك مردگان
پیامبرانمان،
سوارانی راهنمایمان به خواب^{۱۹}.

18— Young — Bruehl. E: *Hannah Arendt*, Yale, 1982
PP. 162 — 163.

۱۹ — پیشین، ص ۴۸۵.

مکتب فرانکفورت و نظریه‌ی انتقادی

نام بنیامین چه بسایی آنکه خود بخواهد با عنوان «مکتب فرانکفورت» پیوسته است. انکارناکردنی است که اندیشه و روش بنیامین تأثیری تعیین کننده (خاصه از طریق آثار تئودور آدورنو) بر پیروان این مکتب گذاشت و آنان در میان نخستین مدافعین و ناشرین عقاید بنیامین بودند. همین حقیقت بدتنهایی بسنده است تا ناگزیر شویم در شرح عقاید بنیامین مقامی را به بحث از مکتب فرانکفورت اختصاص دهیم. اما جدا از این، نکته‌ی مهم دیگری ضرورت این کار را حتی بیشتر نشان می‌دهد: بنیامین نیز به سهم خود از مباحث و عقاید پیشروان آغازین مکتب فرانکفورت تأثیر گرفته و بیش از یک بار با صراحت از این نکته یاد کرده است.

هنگامی که ما کس هورکهایمروتی چند از یاران جوان او در صدد برآمدند تا «عقاید نوین» را در انجمن پژوهش‌های اجتماعی وابسته به دانشگاه فرانکفورت مطرح نمایند خود نمی‌دانستند که در کار ایجاد یکی از بانفوذترین مکاتب فکری سده‌ی حاضر هستند. ۲۰ در آغاز، جاه‌طلبی آنان از دایره‌ی به رسمیت شناخته شدن عقاید پیشرو و تازه‌شان در حد کلاس‌های درس دانشگاهی فراتر نمی‌رفت، امروز، اما، به سادگی می‌توان دید که آثار آنان و نشریه‌ای که گرد آن متمرکز شده بودند یعنی «نشریه‌ی پژوهش‌های اجتماعی» (*Zeitschrift Fur Sozialforschung*) چه تأثیر قاطعی بر اندیشه‌ی اجتماعی آلمان، ایالات متحد (کشوری که اکثر فعالین انجمن پژوهش‌های اجتماعی در سال‌های سلطه‌ی نازیونال سوسیالیست‌ها بر آلمان بدان مهاجرت کرده بودند) و این اواخر در انگلستان، فرانسه و ایتالیا داشته

۲۰- در مورد تاریخ مکتب فرانکفورت نگاه کنید به:

Jay.M: *The Dialectical Imagination*, Boston, 1973.

این کتاب همچنان معتبرترین تاریخ این جنبش فکری محسوب می‌شود.

است. بسیاری از اصول عقاید پیشروان این مکتب به وسیله‌ی آثار هربرت مارکوزه نشانی نازدودنی بر مبنای اندیشه‌گون «مارکسیسم غربی» و جنبش پیشروی دانشجویی غرب نهاده‌اند.

انجمن پژوهش‌های اجتماعی (Institut Fur Sozial -
forschung) در سال ۱۹۲۳ در شهر فرانکفورت به صورت انجمنی وابسته به دانشگاه این شهر تشکیل شد. در آغاز مدیر این انجمن کارل گونبرگ (۱۸۶۱-۱۹۴۰) تاریخ‌نگار و ویراستار نشریه‌ی معتبر گنجینه‌ی قادیخ سوسیالیسم و جنبش‌کاگری بود. گونبرگ خود از پیروان مکتب «مارکسیسم اتریشی» به حساب می‌آمد: «کاستی اندیشه‌ی سیاسی گونبرگ را باید در عدم تأکید او به مناسبت میان نظریه با کنش یافت. گنجینه‌ی او، کسارهای پراکنده‌اش و مقالاتی که در بررسی آثار دیگران می‌نوشت جدا از تازگی خود، نشان می‌دهند که او نیاز ایجاد رابطه میان نظریه و هر گونه پراکسیس اجتماعی نقادانه را درک نمی‌کرد.»^{۲۱} گروهی از اساتید جوان دانشگاه فرانکفورت به یاری اندیشه‌گرانی از سایر مراکز دانشگاهی آلمان کار این انجمن را پیش می‌بردند. انتشار کتاب هنری گروسمان به نام قانون انباشت و فردپاشی در نظام سرمایه‌داری از سوی «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» نشانه‌ای از قدرت ارائه‌ی مباحث نظری نوین توسط آنان بود. مثال دیگر را می‌توان انتشار رساله‌ی مهم فردریش پولوک تجربیاتی در مورد اقتصاد با برنامه‌داری اتحاد شوروی ۱۹۱۷-۱۹۲۷ دانست که با مراجعه‌ی دقیق به آمار و داده‌های تجربی نوشته شده بود. واپسین کار مهمی که «انجمن» در دوران مدیریت گونبرگ منتشر کرد اقتصاد جامعه در چین اثر کارل اگوست ویتهوگل بود.

به سال ۱۹۳۰ ماکس هورکهایمر (۱۸۹۵-۱۹۷۳) سرپرست «انجمن» شد. دو سال بعد نشریه‌ی پژوهش‌های اجتماعی به همت او انتشار یافت.

21-Salter.p: *Origin and Significance of Frankfurt School*,
London, 1977, P.3.

شخصیت درخشان علمی و توان چشمگیر سازماندهی هورکهایمر سبب شد که این «انجمن» از همکاری دایمی اندیشه‌گران برجسته‌ای بهره‌مند شود؛ تئودور آدورنو (۱۹۰۳ - ۱۹۶۹) که پژوهش‌های مهمی در زمینه‌ی موسیقی و فلسفه انجام داده بود؛ هربرت مارکوزه (۱۸۹۷ - ۱۹۷۹) که در آغاز شاگرد مارتین هیدگر بود و پابان نامدی تحصیلی خود را به عنوان رساله‌ای در مورد هستی‌شناسی و فلسفه‌ی هگل زیر نظر هیدگر به پایان رسانده بود و در آغاز پژوهش خود در مورد نظریه‌ی سیاسی دوران نوین قرار داشت؛ اریش فروم (۱۹۰۰ - ۱۹۸۰) که در مورد روانکاوی اجتماعی تحقیق می‌کرد؛ فردریش بولوک که پژوهش خود در مورد اقتصاد شوروی را ادامه می‌داد؛ کارل ویتفوگل چین‌شناس که امروزه شهرت خود را مدیون کتاب استبداد شرقی است؛ فرانتس تومان و اتو کیرشهایمر که پژوهشگران پرسش‌های حقوقی بودند و لئو لونتال که در مورد جامعه‌شناسی ادبیات پژوهش می‌کرد. «انجمن» از طریق این فعالین با بسیاری از اندیشه‌گران اروپایی تماس داشت، کسانی چون گئورگ لوکاچ، توماس مان، هانا آرنت، ریمون آرون، برنوبتلهایم، کارل مانتهایم، گرشوم شولم، ارنست بلوخ، برتولت برشت، هانس آبلر، ارنست یونگر، پل تیلیچ و زیگموند کراکاثر. محور اصلی فعالیت فکری اعضای «انجمن» در دوران مدیریت هورکهایمر، نظریه‌ی لوکاچ در مورد شیئی‌شدگی مناسبات انسانی بود، این بحث لوکاچ اساس روش‌شناسانه‌ی مباحث «انجمن» و نقد آنان از اندیشه و فرهنگ بورژوازی به حساب می‌آمد. با رسیدن ناسیونال سوسیالیست‌ها به قدرت، «انجمن» فعالیت خود را به خارج از آلمان منتقل کرد. آدورنو و مارکوزه هریک پس از اقامتی بیش و کم کوتاه در انگلستان به ایالات متحد رفتند و به هورکهایمر که از فرانسه به این کشور آمده بود پیوستند. آنان نخست در دانشگاه کلمبیا در نیویورک و سپس در دانشگاه کالیفرنیا به فعالیت خود ادامه دادند و نشریه‌ی پژوهش‌های اجتماعی را منتشر کردند. پس از جنگ آدورنو به فرانکفورت بازگشت و «انجمن» را در زادگاه آن بازسازی کرد. امروز که به حیات نشریه‌ی پژوهش‌های اجتماعی (۱۹۳۲-۱۹۴۱)

می‌نگریم، مبانی آغازین نظریه‌ای را در آن باز می‌یابیم که در طول نیم سده‌ی اخیر با عنوان «نظریه‌ی انتقادی» سرچشمه‌ی پیدایش آثار مهمی در زمینه‌های گوناگون بوده است. این نظریه‌ی که ماکس هورکهایمر آن را ایجاد کرده برپایه‌ی نقد از (و تعالی) دوجریان مهم فکری سده‌ی اخیر استوار است. از یکسو آنچه که در آلمان به «فلسفه‌ی زندگی» «*Lebens Philosophie*» معروف شده (از اصول نظریات پدیدار شناسانه‌ی ادموند هوسرل تا عقاید مارتین هیدگر و جامعه‌شناسی آلفرد شوتز) را به نقد گرفته و از سوی دیگر به تجربه‌گرایی، تحصیل‌گرایی و تحصیل‌گرایی منطقی انتقاد دارد. هورکهایمر اساس نقد را از مفهومی که مارکس در «نقد اقتصاد سیاسی بورژوازی» به کار برده به دست آورده و آن را در پرتو باور هگل، مارکس و لاکاچ از تمامیت پذیرفته است. «پیاپی» بنیانی نظریه‌ی انتقادی که به عنوان سند اساسی روش شناسانه و فکری مکتب مشهور شده، مقاله‌ای است از هورکهایمر به نام «نظریه‌ی سنت گرایانه و نظریه‌ی انتقادی» که به سال ۱۹۳۷ منتشر گردید. این مقاله یک سال بعد به وسیله‌ی مقاله‌ای دیگر نوشته‌ی ماکس هورکهایمر و هربرت مارکوزه به نام «فلسفه و نظریه‌ی انتقادی» کامل شد.^{۲۲} در این آثار، هرچند مفهوم ایدئالیستی نقد (چون نقادی و سنجش خرد ناب) یکسر کنار گذاشته نشده اما عناصر مهم آن در پرتو «نقادی ماتریالیستی» به کار گرفته شده‌اند. مفهوم نقد بی‌میانجی از آثار نظری مارکس به دست آمده و نظریه نیز به شیوه‌ی مارکس در مناسبت با کنش اجتماعی مطرح شده

۲۲- مقاله‌ی ماکس هورکهایمر در کتاب زیر آمده است:

Horkheimer. M: *Kritische Theorie*, vol 1, Frankfurt, 1968.

و برگردان فرانسوی آن در کتاب زیر یافتی است:

Horkheimer. M: *Theorie Traditionelle et Theorie Critique*, Paris, 1974.

مقاله‌ی مارکوزه و هورکهایمر را نیز می‌توان در کتاب زیر یافت:

Marcuse. H: *Negations*, London, 1972.

است. در مقاله‌ی هورکهایمر می‌خوانیم: «هرگاه مفهوم نظریه ... به گونه‌ای مستقل مطرح شود (که گویی تنها برای اشاره به «گوهر» شناخت یا روندهای غیرتاریخی دیگر ساخته شده) تبدیل به یک مقوله‌ی ایدئولوژیک و از شکل افتاده می‌شود.»^{۲۳} و مارکوزه نیز در خرد و انقلاب پس از بررسی فلسفه‌ی هگل می‌گوید: «فلسفه با بیان منظم نگرش خود به جهان که در آن خرد تحقق یافته به هدف خود می‌رسد... اما نظریه‌ی انتقادی در این پله متوقف نمی‌شود و شکلی تازه می‌یابد. کنش‌های خرد تا حد نظریه‌ی اجتماعی و پراکسیسی اجتماعی تکامل می‌یابند.»^{۲۴} بدین سان بنیان‌گذاران نظریه‌ی انتقادی به بحث آشنای مارکس باز گشتند که نظریه باید دپیموند یا کنش و پراکسیس قرار گیرد. آدورنو در سال ۱۹۳۱ نوشت: «هرکس که امروز فلسفه را چونان موضوع اندیشه و حرفه‌ی خویش برمی‌گزیند باید نخست این پندار که تمامی اندیشه‌ی فلسفی پیشین از آن آغاز می‌نمود پراکنار گذارد که نیروی اندیشه می‌تواند تمامی واقعیت را به چنگ آورد.»^{۲۵} در همین حال اندیشه‌گران مکتب فرانکفورت این توهم را، نیز کنار گذاشتند که نظریه تنها بازتاب یا بیان جهان بینی طبقاتی خاصی است و استدلال کردند که «مباحث نظری را نمی‌توان به شرایط اجتماعی تولید آن‌ها تقلیل داد.»^{۲۶}

ضرورت پیوند میان نظریه و کنش اجتماعی میلنگس و مهمتوین موضع انقلابی پایه‌گذاران مکتب فرانکفورت بود که والتر بنیامین بنا آن توافق

23- Horkheimer. M. *Theorie Traditionnelle et Theorie Critique* ; P.22.

24- Marcuse.H: *Reason And Revolution*, London,1977, P.28.

25-Adorno. T.W: «The Actuality of Philosophy» in: *Telos*, no 31 (1977), P. 120.

26- Horkheimer. M: «on The Problem of Truth» in: Arato. A, Gebhardt . E(eds):*The Frankfurt School Reader*, Oxford, 1978.

کامل داشت. نکته‌ی مهم دیگری که مورد توافق بنیامین بود در واقع سازنده‌ی تمایز میان نظریه‌ی انتقادی و نظریات سیاسی گروه‌های چپ‌گرا بود وریشه‌ی آن به کتاب قادیخ و آگاهی طبقاتی اثر لوکاچ می‌گشت. بنا براین نکته در پژوهش اجتماعی نمی‌توان سویه‌های تک افتاده از حیات اجتماعی یا پدیدارهای یگانه و منزوی را شناخت؛ هرپدیدار را باید در تمامیت تاریخی و در حد ساختارجامعه به‌مثابه‌ی واقعیتی مشخص که لحظه‌ای از تکامل یک کلیت جامع است بررسی کرد.^{۲۷} بدین‌سان «تمامیت مشخص» (که در کتاب قادیخ و آگاهی طبقاتی به گونه‌ای درخشان مطرح شده) همراه ضرورت مناسبت میان نظریه و کنش، دوپایه‌ی اساسی نظریه‌ی انتقادی شدند. بنیامین نیز در آثار خود به گونه‌ای دیگر آنها را طرح می‌کند و موردتایید قرار می‌دهد. اما مهمترین وجه تشابه فکری میان بنیامین و پیشروان مکتب فرانکفورت را باید در مفهومی جستجو کرد که اینان به عنوان «نقادی ایدئولوژی» مطرح کرده‌اند. هورکهایمر، مارکوزه و آدورنو پس از طرح ضرورت بررسی تمامیت حیات اجتماعی، از مفهوم سنتی و یک‌سوینگو رابطه‌ی زیربنا/ روبنا گذشتند و کار خود را چون کار مارکس‌جوان در حد نقادی از ایدئولوژی (به معنای بیان باژگونی واقعیات آنجا که در پیکر نظریه‌ای اندیشه‌گون و بیش‌و کم منسجم ارائه می‌شود) پیش بردند. از همان آغاز به سال ۱۹۳۱ هورکهایمر در یک سخنرانی پرسش اصلی فعالیت فکری «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» را چنین طرح کرده بود: «چه رابطه‌ای را می‌توان در یک گروه اجتماعی خاص، در دوره‌ی زمانی خاص و در کشوری خاص میان نقش اقتصادی این گروه (و تغییرات در ساختار روانی اعضایش) با اندیشه‌ها و نهادهایی که محصول آن جامعه‌اند (و آنچه که به

۲۷- به عنوان نمونه‌ای از کاربرد تمامیت در بررسی پدیداری خاص - در نوشته‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ پیشروان مکتب فرانکفورت - نگاه کنید به مقاله‌ی اقتداد و خانواده (۱۹۳۵) از هورکهایمر (متن آلمانی و برگردان فرانسه‌ی آن در کتاب‌هایی که در پانوش شماره‌ی ۲۲ از آنها یاد شده، آمده‌اند).

مثابه‌ی يك كل برشكل گيري و صورت‌بندی آن گروه موثر است) یافت؟^{۲۸} این پرسش از بینش هگلی گسسته است و دیگر مبنای جهان و تاریخ را ذهن یا روح نمی‌داند و در عین حال از بینش مارکسیسم عامیانه و مبتدل نیز جدا شده و روان و شخصیت آدمی، حقوق، هنر، علم یا فلسفه را بی‌ارتاب و نتیجه‌ی فوری و بی‌میانجی پدیدارهای اقتصادی نمی‌شناسد. شباهتی ژرف میان پرسش بالا و پرسش روش‌شناسانه درگذر ده‌ها وجود دارد، بنیامین نیز با دقت به زندگی و خصوصیات روحی پیادل بودار («ساختار روانی عضو گروهی خاص») در فرانسوی سده‌ی نوزدهم («دوره‌ی زمانی خاص، کشوری خاص»)؛ زوال بورژوازی را همچون «نقش اقتصادی این گروه» و زابطه‌ی آن را با اندیشه‌ها و نهادها بررسی کرده است. طنزی تلخ‌تر از این نمی‌توان یافت که هورکهایمر زبان‌گداز ده‌ها را «بینش از جدمارکسیستی» می‌یافت.

مهمترین نمونه‌ی «نقدی ایستادلوژی» را باید بحثی دانست کنه آدورنو و هورکهایمر در کتاب دیالکتیک روشن‌گری (نوشته شده به سال ۱۹۴۳ و چاپ شده به سال ۱۹۴۷) در مورد «کاربرد خرد ابزار گرا» همچون اساس فهم علمی اندیشه گران بورژوازی مطرح کرده‌اند. نقد به خرد - ابزار گرا نیز بر اساس نقد پدیدارشناسی از یکسو و تحصیل‌گرایی و تجربه‌گرایی از سوی دیگر استوار است. آدورنو و هورکهایمر در کتاب خود به مفاهیم علم و توسعه و پیشرفت تاریخی انتقاد کرده‌اند (و مورد اخیر آشکارا تاثیر نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخ واپسین اثر بنیامین را برانداخته‌ی آن دو نشان می‌دهد). آنها معتقدند که هرچند تسلط آدمی بر طبیعت تسوان‌دهایی انسان را شدت می‌بخشد، اما او ناچار است که بهای گران این دستاورد را نیز پردازد یعنی به سلطه‌ی شدیدتر مناسباتی که خود ساختد برخویشتن (چون

۲۸- برای آشنایی با موارد دیگر این سخنرانی (که بازگفت بالا از آن آمده) نگاه کنید به :

Salter: *op.cit*, p.11.

پاره‌ای از طبیعت) گردن نه‌د. بدین‌سان برخلاف نظریات اجتماعی سده‌های هجدهم و نوزدهم باید گفت که پیشرفت فن آوری و توسعه‌ی صنعتی در عمل محدودیت‌های اجتماعی را تشدید می‌کند و سازنده‌ی گونه‌ی خاصی از حکومت توانلیر در «جوامع آزاد» می‌شود^{۲۹}. در همین حال میان فاعل تاریخی و خردی که تغییردهنده‌ی مناسبات فن آورانیه است شکاف ایجاد می‌شود. خرد ابرار گرایانه‌ی آدمی در منطق و علم، جهان خارجی را همچون موضوع ساده‌ی تغییرات کمی نمایان می‌سازد و از این‌رو امکان شناخت واقعیت جامع را از دست می‌دهد. برای یافتن ریشه‌های نظری عنایه‌ی که شکاف مورد بحث را تعمیق کرده‌اند باید به سده‌ی هجدهم و مفهوم‌ی که اندیشه‌گران دوران روشنگری از توسعه و پیشرفت تاریخی طرح می‌کردند باز گشت^{۳۰}. در حالیکه تشابه این نقد از ایدئولوژی و خرد ابرار گرا با واپسین نوشته‌های بنیامین به سادگی دیدنی است، در مورد دیگری میان نویسندگان دیالکتیک روشنگری و بنیامین تفاوت عظیمی به چشم می‌آید. در حالیکه بنیامین نتایج توسعه‌ی فن آوری در قلمروی زیبایی‌شناسی را (در رسالدهی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن) مثبت ارزیابی می‌نمود

۲۹- این نکته‌ی آخر، در سال‌های پس از جنگ توسط هربرت ماسارکوزه پیگیری شد. ماسارکوزه تا آنجا پیش رفت که میان اقتدارگرایی در جوامع صنعتی نوین (و حجاب ایدئولوژیک آن یعنی لیبرالیسم) با فاشیسم همانندی دید. نگاه کنید به:

Marcuse. H: *One Dimensional Man*, Boston, 1964.

Marcuse. H: *Counterrevolution and Revolt*, Boston, 1972.

۳۰- نگاه کنید به:

Adorno. T.W, Horkheimer. M: *Dialectics of Enlightenment* London, 1973.

اصول این نقد در کتاب دیگر هورکهایمر به نام کسوف خرد تکرار شده است:
Horkheimer. M: *Eclipse of Reason*, New York, 1973.

و از پیدایش هنر مردمی به شکرانه‌ی تکثیر فنی آثار هنری استقبال می‌کرد، آدورنو و هورکهایمر نتایج این توسعه را حتی در گستره‌ی هنر ویرانگرو منفی‌ارزیابی کرده‌اند. آنان در فصل چهارم کتاب خود (با عنوان «صنعت فرهنگی: روشنگری به مثابه‌ی نیرنگ توده‌ای») مفهوم «صنعت فرهنگی» را همچون اساس هنری که به بیان توده‌ها رفته مطرح می‌کنند و بایدبینی بسیار بدان می‌نگرند و به سینما، موسیقی عامیانه، موسیقی جاز و پدیده‌هایی که به دلائل گوناگون اجتماعی و فن‌آورانه (چون تکثیر مکانیکی و پیدایش رسانه‌های همگانی نوین) همگانی شده‌اند انتقاد می‌کنند.

از همان آغاز پیدایش «نظریه‌ی انتقادی» لئو وونت‌هال گفته بود: «وظیفه‌ی نقد ادبی و تاریخ ادبی بطور عمده تحلیل ایدئولوژی است»^{۳۱}. اینک به نظر آدورنو و هورکهایمر چنین می‌آمد که بنیامین با پذیرش نتایج توسعه‌ی فن‌آوری در هنر به ایدئولوژی بورژوازی که توسعه‌ی فن‌آوری را تبلیغ می‌کند تسلیم شده است. این نکته را آدورنو در نامه‌های انتقادی خود به بنیامین یادآور شده است. (جلو‌تر از این نامه‌ها و از نظریه‌ی آدورنو و هورکهایمر در مورد «صنعت فرهنگی» بحث خواهیم کرد.) اینجا تنها باید تأکید کنم که جدا از این اختلاف (که البته به هیچ‌رو کم‌اهمیت و جزئی نیست) باز نشان عقاید و بدویژه روش پژوهش بنیامین بر اندیشه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی آدورنو و مارکوزه به گونه‌ای کامل آشکار است.

زبان و تمثیل

بحث در مورد اندیشه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی بنیامین را باید از آثاری که او در سال ۱۹۱۶ در مورد زبان نوشته آغاز کرد، زیرا این آثار به طرح آغازین نظریه‌ای همانندند که سنگ پایه‌ی مفاهیم اصلی نقادی هنری در آثار بعدی بنیامین قرار گرفته است. از سوی دیگر اصول این طرح

۳۱- مقاله‌ی لئو وونت‌هال به نام «تحلیل تاریخی از ادبیات» (۱۹۳۲)، باز گفت از .

Salter: *op. cit.*, P. 113.

نظری در تمامی آثار بعدی با همان اهمیت که در نوشته‌های سال ۱۹۱۶ آمده به‌جا مانده است. مهمترین مقاله‌ی بنیامین در این مورد «درباره‌ی زبان به گونه‌ای کلی و زبان انسانی به گونه‌ای ویژه» نام دارد که نسبت به نظریات متداول زبان‌شناسانه در آلمان آن دوران، اثری یک‌سره و بی‌همتا محسوب می‌شود. بنیامین بحث خود را از پیوند میان «آفرینش» و «کنش نام‌گذاری» آغاز کرده است. در آیین «کابالا» رابطه‌ی اصلی و بنیانی، مناسبت میان نام و جهان چیزها دانسته شده است. اهمیت واژه و نام از طریق مباحث کابالایی و توراتی در دین مسیحیت نیز رخنه‌کسوده است. به‌عنوان مثال در سرآغاز انجیل یوحنا می‌خوانیم که «درابتداء کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود.»

در «سفر پیدایش» عهد عتیق همواره برای این نکته که کنش نام‌گذاری یا «گفتن و خواندن» اساس آفرینش است تاکید شده. در همان نخستین آیات می‌خوانیم که «خدا گفت روشنایی بشود و روشنایی شد» و «خدا روشنایی را روز نهم و تاریکی را شب نامید» و «خدا گفت فلکی باشد» و «فلک را آسمان نامید». بدین‌سان آفرینش با نامیدن تداوم می‌یابد. خداوند تنها آدم را بدون نامیدن آفرید. اما «هر حیوان صحرا و هر پرندۀ آسمان را نزد آدم آورد تا ببیند که چه نام خواهد نهاد و آنچه آدم هر ذی‌حیات را خواند همان نام او شد» (باب دوم، آیه‌ی ۱۹) و آدم به حوا نیز نام داد. بدین‌سان معنای هر چیز در زبان تحقق می‌یابد.

بنیامین نیز همچون پیشروان آیین کابالا در بحث از رابطه‌ی هستی و کلمه معتقد است که معنا در زبان تحقق می‌یابد و نه به وسیله‌ی زبان: «بیان در گوهر کامل و آشنای خود تنها به صورت زبان قابل فهم است. از سوی دیگر برای يك مبنای زبان‌شناسانه همواره باید پرسید که این زبان، بیان فوری کدام گوهر فکری است. به این اعتبار مثلاً زبان آلمانی به هیچ‌رو بیان تمامی آن چیزهایی نیست که ما باید به وسیله‌ی آن بیان کنیم بل بیان فوری آن چیزهایی است که در آلمانی مورد مبادله قرار می‌گیرند و این مبادله يك گوهر فکری است» و باز: «این نکته که گوهر فکری در يك زبان راه را به ارتباط می‌گشاید و نه توسط آن، بدین معنی است که از

خارج با گوه‌ر زبان‌شناسانه یکی نیست ، فقط تا آن حدی که می‌تواند راه ارتباط مبادلاتی را بگشاید با آن یکی می‌شود^{۳۲}». بدین‌سان زبان مفهومی گوه‌ری است که چون مثال آفرینش در قودات ، همپای هستی مطرح می‌شود و پدیده‌ای عارضی نیست .

این نظر بنیامین راه را بر فهم نظریه‌ی اساسی او در مورد زبان می‌گشاید . به عقیده‌ی او زبان تنها محدود به بیان گستره‌ی ذهن آدمی نیست بل به تمامی حوزه‌های هستی مرتبط می‌شود : «آن هستی که هیچ گونه ارتباطی با زبان نداشته باشد تصویری بیش نیست.» و از این رو زبان را نمی‌توان تنها دستگاه علایم و نشانه‌های قراردادی خاص دانست ، بل همچون تقلید و ادای وجود (Mimesis)^{۳۳} از حد «محتوای کلامی» فراتر می‌رود : «ماهیت زبانی چیزها زبان آنهاست ، این نکته در مورد انسان بدین معنی است که ماهیت زبانی انسان زبان است ، یعنی که انسان ماهیت فکری خود را در زبان بیان می‌کند و مورد مبادله قرار می‌دهد^{۳۴}». انسان تنها با نام بردن از چیزها به یاری واژه‌ها و نام‌ها ارتباط برقرار می‌کند و ماهیت زبانی خود را می‌سازد . اما تنها در دودان کیهانی (در هنگام آفرینش ، آنجا که مفهوم زمان فاقد معنا بود) نیرویی می‌تواند با نام بردن هر چیز آن را بیاآفریند . در زندگی زمینی هر کس با نام بردن چیزی تنها می‌تواند آن را با خود در

32-Benjamin. W: «Sur le Langage en Général et Sur le Langage Humain» in:

Benjamin. W : *Mythe et Violence*, Paris 1971, pp.

80-81.

۳۳-Mimesis: در نظریه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی ارسطو مبنای هنر است ، همچون تقلید از طبیعت (یا بازتاب آن). نگاه کنید به:

ارسطو: فن شعر (برگردان عبدالحسین زرین کوب) ، تهران ، ۱۳۵۳ ،

صص ۲۸-۲۱.

34-Bnjamin: *op. cit*, p. 84.

ارتباط قرار دهد، هرکس به جای آنکه ماهیت را بیافریند تنها به تفسیر «عرض» می‌پردازد، تاویل می‌کند و این ارتباط از این رهگذر، فکری (یا فلسفی) است. پس نظر بنیامین که «نخستین فیلسوف نه افلاتون، بل آدم بود» (دیشه‌ی نمایش‌سوگبار آلمانی) به همین سرچشمه‌ی نامیدن چیزها باز می‌گردد، کنشی که زمانی بی‌تاریخ و آسمانی بود و امروز تاریخی - زمینی است.

بنا به نظریه‌ی اداگونه، بنیامین مهمترین منش، نقش ویژه یا خصلت بیانگر زبان را «منش اداگونه» می‌شناسد، یعنی همان حلقه‌ی رابط میان زبان آدمی و زبان حیوانات. به نظر بنیامین طرح زبان همچون «سازمان نحوی واژه‌ها»، یا «ساختار ویژه‌ای از عناصر محدود که بنا به قواعدی متغیرکنار هم قرار می‌گیرند» و یا «ابزار ارتباط» نادرست است.^{۳۵} بنیامین زبان را حضور مشترک چیزها می‌داند و ابزار ارتباط میان هستی چیزها و به همین دلیل کهن‌ترین ساختار نحوی را متشکل از اشارات و اداها می‌داند و نه واژه‌ها. اداها و تقلیدها (اشارات) نشاندی هستی هستند. بحث بنیامین در مورد تناسب میان هستی و زبان تا حدودی یادآور نظرمارتین هیدگر در مورد کلام همچون «خانه‌ی وجود» و نیز رابطی هستی و شعر است. اما در این قیاس باید محتاط بود، زیرا هیدگر نه از زبان (یا منش اداگونه‌ی آن) بل از خود هستی آغاز می‌کند. حال آنکه نظریه‌ی اداگونه‌ی زبان عاقبت جهان حس را سرچشمه‌ی جهان‌خرد (وریشه‌ی مجموعه‌ی نشانه‌ها) می‌شناسد و روشن است که این دو حکم همانند نیستند. برای درک «حس گرایی» پنهان

۳۵- یورگن هابرماس به درستی می‌نویسد که: «منش انسانی زبان اساساً مورد نظر بنیامین نبود». هابرماس با نظریه‌ی بنیامین در مورد «منش اداگونه‌ی زبان» مخالف است و در مقاله‌ای اصول اختلاف نظر خود با بنیامین را شرح داده است:

Habermas, J: «Consciousness – Raising or Redemptive Criticism.» in :

New German Critique, no 17 (1979) , PP. 30 – 59.

در نظریه‌ی زبان بنیامین کافی است به مقاله‌ای که او در ۱۹۲۴ در مورد «زبان اشادت» (Napfl) نوشته، نگاه کنیم. آنجا او ادا و اشارت را واقعیتی برآمده از حس معرفی می‌کند و آن را «سازنده‌ی کمال زبان» می‌شناسد.^{۳۶} در مقاله‌ی «در باره‌ی زبان به گونه‌ای کلی و زبان انسانی به گونه‌ای ویژه» نیز او نوشته که زبان گفتاری و نوشتاری هرگز به کمال زبان اشارت یا زبان اداگونه دست نمی‌یابند و زبان احساسی (زبان هنرهای گوناگون) تنها در برگردان خود به زبان اشارت معنا می‌یابد: «تمامی اشکال بیان انسانی از زندگی ذهنی را می‌توان گونه‌ی زبان به حساب آورد... می‌توان از زبان موسیقی، زبان مجسمه سازی و یا زبان حقوقی یاد کرد، مثال آخر هیچ ارتباط مستقیمی با «زبانی» که در آن احکام دادگاه‌های آلمان یا انگلیس صادر می‌شوند ندارد. می‌توان از زبان فنی سخن راند که به هیچ‌رو همان «زبان» فن آوران [= متخصصین فنی] نیست. به این اعتبار زبان اصالی است بیانگر مبادله‌ی محتوای اندیشمندانه در زمینه‌ی مباحث فنی، هنری، حقوقی یا دینی. در یک کلام هر گونه مبادله‌ی محتوای اندیشمندانه در حکم یک زبان است.»^{۳۷}

پس بنیامین برای «خواندن آنچه که هرگز نوشته نشده»^{۳۸} منش بیانگری زبان را همچون اصل و منش ارتباطی، آن را همچون مورد فرعی در نظر می‌گیرد. این نظر مورد انتقاد شدید هابرماس^{۳۹} (مهم‌ترین اندیشه‌گری که راه مکتب فرانکفورت و نظریه‌ی انتقادی را ادامه می‌دهد) قرار گرفته است. از سوی دیگر به سادگی نمی‌توان تضاد نظر بنیامین را با مباحث «نشانه

36- Benjamin. w: *Reflections*, P. 173.

37- Benjamin. w: *Mythe et violence*, P. 79.

38- Benjamin. w: *Reflections*, P. 336.

و در این معناست که باید حکم مشهور بنیامین را مطرح کرد که در گذر راه‌ها نوشته، نامه‌ها اسناد خاطره‌اند، نه اسناد تاریخی، بل اسناد پیشا تاریخی:

Benjamin. W: *Illuminations*, PP. 94-95.

شناسانه‌ی» نوین و نظریه‌ی ساختار گرایانه‌ی زبان (که رومن یا کوبسون و رولان بارت سرشناس‌ترین مدافعین آن هستند) مشاهده کرد. در اندیشه‌ی بنیامین نشانه‌گذاری (منش ارتباطی زبان) اثبات جدایی میان نام و شیئی (نشانه و مورد نشانه) و میان آدمی و جهان اشیاء (نشانه‌گذار و مورد نشانه) است. در نخستین نوشته‌های بنیامین بارها به این اندیشه‌ی توراتی و کابالایی اشاره شده که پس از هبوط، کلام بهشتی از یاد آدم رفت. میان او و نام، میان نام و چیزها (میان نشانه‌گذار / نشانه / مورد نشانه) فاصله جدایی افتاد. از آن پس نشانه‌گذاری تنها اثبات و بیان بیگانگی است: «با جدایی از زبان ناب نام‌ها، انسان از زبان يك ابرار [ارتباطی] ساخت.»^{۳۹} یعنی با ازکف رفتن ارتباط‌گوهری با هستی چیزها، آدمی نیازمند ارتباطی نشانه‌شناسانه شد. حضور طبیعی جای خود را به پیمان و قرار داد (بیانی از بیگانگی) داد. نام‌گذاری جز نمایش بیگانگی نیست که «به خطانفی آن دانسته می‌شود.» و «ترجمه‌ی زبان اشیاء به زبان انسان تنها ترجمه‌ی زبانی خاموش [استوار به اشارت] به زبانی گویا و صدادار نیست. ترجمه‌ی موردی بی‌نام به موردی با نام است.»^{۴۰} و سال‌ها پس از نگارش این جملات باز بنیامین می‌نویسد: «نیروی اشارت به نیروی نام تبدیل می‌شود.»^{۴۱}

در «سفر پیدایش» عهد عتیق نیز روند جدایی ناشی از کاربرد زبان را می‌توان دید. در باب یازدهم می‌خوانیم: «و تمام جهان را يك زبان و يك لغت بود» و یگانه راه جدایی آنان (نا برجی که «سربه آسمان زند» را بنا نکنند) «مشوش کردن» زبان آنها بود، و چون مردمان زبان یکدیگر را نفهمیدند پراکنده شدند. (باب یازدهم آیات اول تا نهم). اگر نام گذاری چنانکه بنیامین می‌گوید نخستین کنش فلسفی آدمی باشد (کنشی برآمده از بیگانگی

39_ Benjamin. W: *Mythe et Violence*, PP. 94-95.

40_ Ibid , P 96.

41_ Benjamin. W: *One Way Street*, London, 1980, PP. 117-118 , 160.

و آگاهی بدان) پس نام دادن به هر چیز تلاش برای معنا بخشیدن بدان چیز خواهد بود، تلاشی که بهر رو از بیگانگی نخواهد کاست. حال آنکه در زبان ناب آغازین «نام تنها جنبه‌ی ناب وجودی هر چیز را نشان می‌داد.» در «پیشگفتار شناخت شناسانه / نقادانه» که بنیامین برای کتاب «دیشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی» نوشت می‌خوانیم: «شکل آغازین ادراک حسی که در آن واژه‌ها، حقیقت خود را چونان نام بدون هیچ شکل از ارتباط با معنا حفظ می‌کردند از میان رفته و اکنون نام‌ها دارای معنا شده‌اند.»^{۴۲} ژولیت شکسپیر از خود می‌پرسید: «چه چیز در یک نام پنهان است؟»^{۴۳} و می‌اندیشید که نام گل سرخ هر چه که باشد تفاوتی در حضور آن نمی‌دهد و نام رمبو هر چه که باشد تفاوتی در واقعیت هستی او نمی‌دهد: «پس رها کن نامت را، رمبو!» بنیامین نیز می‌گوید: «در بهشت هنوز نیازی به مبارزه با معانی نشانه‌گونی واژه‌ها نبود. مقصودم معانی موجد ارتباط است.»^{۴۴} تنها با رهایی از مفاهیم اخلاقی و ارزشی که با دهر نام هستند، می‌توان راه را به سوی «شناخت ناب» گشود. می‌بینیم که تا چه حد میان این استدلال که در دیشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی آمده با مقاله‌ای که در سال ۱۹۱۶ نوشته شده شباهت هست. خاصه آنجا که هر نشانه را به اسمی شبیه همانند می‌کنند که نگهبانی بد نگهبان دیگر

42- Benjamin. W. *The Origin of German Tragic Drama*

۴۲. شکسپیر این اندیشه‌ی نوافلاطونی را از اندیشه‌گران رنسانس آموخته بود. این نظر، به شکلی دیگر، نزد اندیشه‌گیری معاصر (ژان پل سارتر) نیز یافت می‌شود: «همه‌ی آن چیزها را که نام می‌بریم، دیگر چون گذشته، به جای نمی‌مانند؛ معصومیت خود را از دست می‌دهند.»

Sarter. J. P, *Saint Genet, Comedienne et Martyr*, Paris, 1958, P. 102.

به گفته‌ی بنیامین «دیگر نام‌ها دارای معنی شده‌اند.»

44- Benjamin : *op. cit.* p. 37.

در مورد ریشه‌های نظریات بنیامین درباری زبان نگاه کنید به:

Fuld. w, *Walter Benjamin*, Munchen, 1981

این کتاب یکی از بهترین زندگینامه‌های بنیامین است.

می‌مبارد حال آنکه : «اساس زبان نگهبانان است، وند اسم شب.»^{۴۵}

نظریه‌ی بنیامین در مورد زبان تعیین‌کننده‌ی منش اصلی کتاب اودیشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی است. این کتاب مهمترین اثری است که بنیامین در زمان حیات خود به چاپ رساند. نخستین دشواری در بررسی این اثر نام آن است. واژه‌ی دیشه (Ursprung) «هرچند بیانگر پدیداری یکسره تاریخی است» اما به معنای بازیابی قباد (دیشه‌ی سوگنامه‌های آلمانی دوران باروک نیست. اگر هدف بنیامین نمایش تبارتاریخی آنها بود، آنگاه واژه‌ی «Entstehung» یا سرچشمه را به کار می‌گرفت. در واقع بنیامین تبار هر سوگنامه را در زبان ادا‌گوندی آن می‌جوید، یعنی او در پی فهم رابطه‌ای است که میان اثر هنری (چنانکه بانساندهای ارتباطی بیان می‌شود) و شکل ناب همین اثر (چنانکه می‌توانست بد زبان راستین خود بیان شود) وجود دارد. بنیامین هم بد نظریه‌ی خود در مورد زبان وفادار می‌ماند و هم به آرمان خواهی خود، یعنی به فهم رابطه‌ی اثر هنری با کمال. چرا بنیامین نمایش‌های سوگبار دوران باروک را بد عنوان موضوع پژوهش خود برگزید؟ آسید لاسیس در خاطرات خود می‌نویسد که روزی بنیامین بد او گفت که سوگنامه‌های باروک را بد این دلیل به عنوان موضوع کار خود برگزیده که «شبهاتی چشمگیر میان این نمایش‌ها و آثار نمایشی اکسپرسیونیستی معاصر می‌بیند.»^{۴۶} اما به نظر می‌رسد که این نکته درست نیست. بنیامین همواره با این روش که گذشته را به یاری (یا به خاطر) زمان حاضر باید طرح کرد، مخالف بود. از سوی دیگر بعید به نظر می‌رسد که او به این نکته در

۴۵- چارلز روسن در دو مقاله که در شماره‌های اکتبر و نوامبر ۱۹۷۷ در نشریه‌ی New York Review of Books منتشر شده‌اند، می‌کوشد تا ریشه‌ی نظریه‌ی بنیامین در مورد زبان را در آثار سمبولیست‌های فرانسوی بیابد. این نکته‌ی مهمی است که زاك دریدا نیز بدان اشاره کرده است. نگاه کنید به : Lindner. B (ed) : Walter Benjamin in Kontext, Frankfurt, 1978 .

46- Lacis. A: *Revolutionar in Beruf*, Munich, 1971, P. 147.

متن کتاب خود اشاره ای نکند (نکته ای که منطقاً هدف نگارش کتاب محسوب می شود). علاقه ی بنیامین به نمایش های سوگبار آلمانی در سده ی هفدهم را باید در ویژگی خود آنها جستجو کرد. این آثار به عالیترین شکلی کلید شناخت مفهوم تمثیل را به دست می دهند و به همین دلیل بنیامین به بررسی آنها پرداخت.

در دیشه ی نمایش سوگبار آلمانی، نویسنده میان تراژدی (که دارای سرچشمه ی پیشامسیحی/ یونانی است) و سوگنامه های سده های میانه و آغاز دوران رنسانس (که سرچشمه ی مسیحی دارد و به يك معنی تبار سوگنامه های باروکه محسوب می شود) تمایز گذاشته است. دیشه ی تراژدی را می توان در تقدیری اسطوره ای، نیرویی فراسوی نیروی انسان (هرچند «انسان گونه») یافت، حال آنکه دیشه ی سوگنامه ها را باید در «حوادث زمینی و تاریخی» (و زبان اداگونه ی آنها) جستجو کرد. از این رو در تراژدی تجرید به کار می رود (همانطور که خدایان الپ ایشکال تجریدی انسان هستند، یا به زبان دیگر «انسان گونه اند») و در سوگنامه ها از مفهوم تمثیل (Allegory) استفاده می شود. در برابر قهرمانان تراژدی که از دیدگاه اخلاقی حتی از خدایان نیز کامل ترند (و مناسبتی میان شکل موجود و شکل آرمانی میان آنها نمی توان یافت) قهرمانان سوگنامه ها قرار دارند که به دو دسته ی قربانی و ظالم تقسیم می شوند. هر دو دسته تابع سرنوشتی، از نظرگاه تاریخی متعین هستند. در این جهان ملموس و آشنا که تناقضات زندگی زمینی و مختصات آشنای اجتماعی بر آن حاکم است، قیاس با نمونه ای کامل تنها از راه تمثیل امکان پذیر است. همین تبار زمینی سوگنامه ها، آنها را از تراژدی جدا می کند. در حالیکه سرنوشت نهایی در تراژدی چیزی فراسوی مرگ است (کافی است به عنوان مثال به مفهوم مرگ در نمایش آنتیگون سوفوکل ببیندیشیم) سرنوشت در سوگنامه ها یادآور مرگ است، بامعنای زمینی و آشنای آن: به بیان مشهور لاتین Memento Mori (به یاد مرگ باش).

تمثیل در سوگنامه ها چونان ضرورتی اجتناب ناپذیر نهفته است. بنیامین این

ضرورت را کشف کرد و پس از دیشه‌های نمایش سوگبار آلمانی مفهوم تمثیل را در تاویل سرنوشت زمینی به کار گرفت. او تمثیل را نشانه‌ای پنهان، بازمانده از گذشته شناخت که همواره چیزی دیگر را که در ژرفای معنا نهفته (و یا در فقدان معنا یافت می‌شود) را روشن می‌کند. بدین سان کار بنیامین به «تاویل گرایان» نوین شباهت زیادی دارد. بنیامین در ادامه‌ی بحث خود نشان می‌دهد که تمثیل دوران بسارووک از معنای حسی، یعنی از الویت در دبار چیزها بر آگاهی جدانیست. قهرمان مال‌خولیاپی سوگنامه‌ها به «جهان‌دانش» و آگاهی خیانت می‌کند و در میان چیزهایی معماگونه که به یقین می‌داند علیه او نظام یافته‌اند، درگیر می‌شود. تمثیل اینجا به کار می‌آید تا سویه‌های درونی از خود بیگانگی، شیئی‌شدگی و مناسبات غیر انسانی به دقت نمایان شوند. به گمان بنیامین تولد بیان نوین این سویه‌ی تمثیل، شعر بودلر است که محدود و محصور شدن شعر را در زندگی روزمره در کلان‌شهر بیان می‌کند. اما در آثار پروسست و کافکا نیز این تمثیل چونان هسته‌ی اصلی اندیشه نمودار می‌شود. بنیامین تمثیل را به همین دلیل راهگشای «مکاشفه‌ی زمینی» می‌داند، و این مکاشفه به معنای احساس حضور چیزی مرموز و نشاخته در زندگی همیشگی، یکنواخت و روزانه است.^{۴۷} لوکاج در زیبایی‌شناسی نوشته: «بنیامین به روشنی دیده که تضاد میان تمثیل و نماد، نمی‌تواند در تحلیل‌نهایی محصولی (خواه آگاهانه و خواه خودانگیخته) از قاعده‌بندی‌های زیبایی‌شناسانه باشد، بل از سرچشمه‌ای ژرف‌تر برخاسته است، از واکنش ضروری مردم در برابر واقعیتی که در آن زندگی می‌کنند، واقعیتی که در آن کنش‌های آنان تکامل می‌یابند و یا از تکامل باز می‌ایستند.»^{۴۸}

۴۷- «ما همیشه چیزی پیدا می‌کنیم که برساند هنوز زنده‌ایم، ها دی دی؟
- آره، آره، ما جادوگریم...»

(ساموئل بکت: به انتظار گودو، پرده‌ی دوم.)

48- Lukacz. G: *Die Eigenart Des Aesthetischen*, Vol 2, p. 763. (Werke, 12), Berlin, 1963.

نقد و تاویل

بنیامین در مقاله‌ی «برنامدی فلسفه‌ی آینده» که در آغاز سال ۱۹۱۸ (زمانی که می‌کوشید تا خود را از «بند فلسفه‌ی کانت» برهاند) نوشته پرسش مهم رابطده‌ی فیلسوف و جهان بینی دوران‌ش را مطرح کرده است. بحث او روشنگر مناسبت خود او با اندیشه‌های نوین نیز هست: «توجه کلی فلسفه همواره معطوف به قطعیت تجربه‌ای زمان‌مند [تعیین شده در زمان] بود، تجربه‌ای که به مثابه‌ی موضوع این قطعیت [شناسایی] مطرح می‌شود. اما فلاسفه هرگز آگاهانه این تجربه را در ساختار تام و کامل آن به مثابه‌ی تجربه‌ای که به شیوه‌ای خاص زمان‌مند است مطرح نکرده‌اند و کانت نیز در این مورد از دیگران پیش‌تر نرفت. او می‌خواست به ویژه دآمد [دآمدی به هرگونه متافیزیک آینده] اصول تجربی را از علوم، به ویژه از فیزیک و ریاضیات استنتاج کند. اما هرگز - از نقد خود ناب به بعد - تجربه را به گونه‌ای ساده با گستره‌ی موضوع این علوم یکی فرض نکرد و حتی اگر چنین می‌کرد - چنانکه پس از او فلاسفه‌ی نوکبانی چنین کردند - باز مفهوم تجربه که چنین شناخته و معین شده، همچنان به همان شکل کهن خود باقی می‌ماند و معنای خصلت نمای آن نه از مناسبتی که با آگاهی ناب دارد بل از مناسبتی که با آگاهی تجربی دارد استنتاج می‌شود. پرسش اساسی نیز درست در همین نکته نهفته است: عرصه‌ی این تجربه‌ی ناب، ابتدایی و قائم به ذات را کانت (به مثابه‌ی فیلسوفی که بهر رو در دیدگاه اساسی زمان خویش محصور بود) همچون یگانه داده یا بهتر بگویم یگانه مورد ممکن می‌شناخت. حال آنکه این تجربه - چنانکه دیدیم - یکه و از نظر زمانی محدود است، و استوار به شکلی است که به یک معنی سایر تجربیات نیز استوار بدان هستند. این تجربه که به معنای دقیق واژه می‌توان آن را جهان بینی نامید [در مورد کانت] همان تجربه‌ی دوران روشنگری است که با رشته‌ای که در خود فاقد اهمیت است اما اینجا معتبر شناخته شده، از تجربیات دیگر

تاریخ نوین جدا شده و یکی از پیش پا افتاده‌ترین جهان‌بینی‌ها را می‌سازد.^{۴۹}

کاردشواری نیست که به یاری بازگفت بالا قیاسی میان مناسبت اندیشه‌گون کانت و دوران روشنگری با مناسبت فکری میان بنیامین و مارکسیسم ایجاد کرد. اما نتیجه‌ی عمده‌ای که از بحث بنیامین به دست می‌آید به هیچ‌رو در این حد خلاصه نمی‌شود. نوشته‌ی بنیامین یکی از مهمترین دشواری‌ها در اندیشه‌ی فلسفی را مطرح می‌کند: همواره فلاسفه «تجربه‌ی موجود» را یگانه مودد ممکن شناخته‌اند و براساس آن نظریه و یا حتی نظام فلسفی خود را استوار کرده‌اند، حال آنکه نسل‌های بعد پس از گذر از آن حدود تاریخی (که فلاسفه در آن محصور بودند) با تجاربی نوین روبرو می‌شوند که فلاسفه‌ی پیشین حتی از وجود آن‌ها نیز بی‌خبر بودند و کوچکترین تصویری از آن‌ها در ذهن خود نداشتند. پرسش عمده‌ای که پیش‌روی بنیامین قرار داشت این بود که چگونه اندیشه‌ی فلسفی می‌تواند بنا به تجربه‌ی موجود احکامی ارائه کند که به کار تجارب بعدی نیز بیایند؟ آیا بحث بالا می‌تواند ما را به این نتیجه برساند که ارائه‌ی احکام قطعی و «قوانین آهنین» ناممکن است و باید به نسبیت دانش باور داشت؟

پاسخ بنیامین شاید تا حدودی اساس نظریه‌ی شک‌گرایی (Scepticism) را به یاد ما آورد، اما در واقع این پاسخ به نظریه‌ی اصلی «تاویل‌گرایی» (Hermeneutique) به مراتب نزدیکتر است. بنیامین می‌گوید که «جهان‌اندیشه‌ی گون هرمتفکر تنها یکی از امکانات بی‌شمار است.» هرمنظومدی فکری (همچون هر تاویل متنی ادبی یا رخدادی اندیشه‌گون) تنها يك امکان را مطرح می‌کند. بر خواننده است که امکانات دیگر را بیافریند. از این‌رو هر متن توسط هر دوی نویسنده و خواننده نوشته می‌شود. متن هر بار که خواننده می‌شود چیزی تازه است. نویسنده‌ای که به این واقعیت آگاه باشد می‌تواند راه را بر اشکال متنوع تاویل بگشاید. تنها این شیوه‌ی طرح «تجربدی

49- Benjamin. W: *Mythe et Violence*, PP. 100-101.

موجود» می‌تواند به آن اصول نظری که زاده‌ی تجربیات بعدی هستند یاری کند. آشکارا نگارشی چنین، چشم‌داشتی عظیم ازخواننده‌ی متن دارد و کار را بر او چندان دشوار می‌کند که اگر خود را به «اندیشه‌ی مداوم» عادت نداده باشد مطالعه‌ی متن را رها خواهد کرد، چرا که تنها نباید بخواند بل باید بیافریند.

بدین‌سان کار بنیامین به تاویل گرایان نوین شباهت می‌یابد. مقصودم مکتبی است که از شلایرماخر و ویلهلم دیلتای، آغاز شده و گادامر، ریکور، بالمر، هرش و بنی در چارچوب آن کار می‌کنند. از سوی دیگر شباهتی شگفت‌آور میان آثار بنیامین (و برداشت او از نگارش) با تاویل‌گرایی و نهان‌روشی (Esoterism) آثار عارفانه و دینی (کابالا و مذاهب گنوسی) می‌توان یافت. هر تاویل همچون برگ‌گی از یک گُل سرخ است، هسته‌ی اصلی گُل چیزی نیست، برگ‌ها اهمیت دارند. درست به همین دلیل بنیامین در دیشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی نوشته: «حقیقت هرگز در وجود عریان و آشکار چیزی به چشم نمی‌آید».⁵⁰ اهمیت آثار کافکا در چشم بنیامین نیز از همین واقعیت برخاسته است، چرا که «او نیز دریافته بود که مداوم حقیقت بسی معناست».⁵¹ در مفهوم نقد هنری در زمانتیم آلمانی هنوز رگدای از باور به نقش ویژه‌ی نقد ادبی همچون «شکوفایی اثر» حضور دارد، اما این نظر کنار نخستین رگدهای تاویل‌گرایی نشسته و پیرود بنیامین در سال‌های بعد این نظر را یکسره کنار گذاشته است. در این رساله نشان تاویل‌گرایی شله گُل را بر اندیشه‌ی بنیامین می‌توان دید. او نوشته که دو مفهوم اصلی فلسفی نقادانه یعنی اندیشه (آگاهی) و اندیشه درمورد اندیشه (خودآگاهی) را می‌توان در آثار شله گُل باز یافت. اینجا اثر هنری همچون اندیشه است و تاویل نقادانه‌ی آن همچون اندیشه درمورد اندیشه ظاهر می‌شود. عمل

50- Benjamin. W: *The Origin of German Tragic Drama*, P. 45.

51- Benjamin. W: *Briefe*, Frankfurt 1966, Vol 2, 763.

ناقد چون جزء جدانشدنی اثر هنری است. تنها در این کنش می توان حقیقت اثر هنری یا «ایده‌ی» آن را شناخت.^{۵۲} از سوی دیگر بنیامین سخت تحت تاثیر نوالیس است که اثر هنری را چونان «مجموعه‌ی نشانه‌های رمزی» یا به گفته‌ی مشهورش «يك هیر و گلیف» می‌شناخت و تاویل را کار کسانی می‌دانست که کشف رمز می‌کنند.

نقدهای اساسی بنیامین تنها در حکم اندیشه‌هایی در مورد هنر هستند و هرگز در حکم روشنگری تام اثر یا «شکوفه کردن توان‌های آن» به حساب نمی‌آیند. پس هنگامی که بنیامین در ۹ دسامبر ۱۹۲۳ به ف. س. رنگه نوشت: «تمامی دانش انسانی باید شکل تاویل و تفسیر را به خود بگیرد»^{۵۳} در واقع حکمی جز حکم اصلی تاویل‌گرایان نوین ارائه نکرده است. البته کار او در يك مورد مهم با کار این تاویل‌گرایان متفاوت است. در حالیکه اینان به درجات گوناگون (به میانجی آثار هیدگر) از پدیدارشناسی ادموند هوسرل آغاز کرده‌اند، بنیامین با اصول اندیشه‌ی هوسرل مخالف بود. در آغاز دهه‌ی ۱۹۳۰ او با علاقه پژوهش‌آدورنو در نقد به هوسرل را دنبال می‌کرد و خود همواره به مفهوم «نیت» (Intention) یا «حضور مفهوم ذهنی ارزشی» که از مهمترین مفاهیم فلسفه‌ی هوسرل است انتقاد می‌کرد. در ریشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی نوشت: «حقیقت هرگز وارد مناسبت با چیزی نمی‌شود و به یقین وارد مناسبت با نیت نیز نمی‌شود. شناختی که استوار بدنیت مفهوم-گونه باشد حقیقت ندارد... حقیقت در حکم مرگ نیت است.»^{۵۴} آدورنو نیز در همین مورد می‌گفت: «حقیقت غیر تصویری، یگانه حقیقت است.» این

52- Benjamin. w: *Gesammelte Schriften*, 1/3, p. 801.

۵۳- باز گفت از:

Fekete. j: «Benjamin's Ambivalence» in: *Telos*, no 35 (1978), p. 192.

54- Benjamin. w: *The Origin of German Tragic Drama*, p. 17.

نکته آنان را بدسوی باور به آنچه هست، یعنی موارد موجود غیرتصوری، پدیدارهای مشخص (انضمامی) و تاریخی می‌کشید، حقیقتی که تعین‌های آن قابل شناخت است. بینش واقع‌گرایاندهی بالا از اصول نظریات هوسرل سخت دور است. اما تاجدودی (و به یک معنای محدود) به عقاید دیلتای و نیز به عقاید آلوینس ریهل (۱۸۴۴-۱۹۲۴) که حلقه‌ی «واقع‌گرایی» را میان فلاسفه‌ی نوکانتی آغاز کرد، شباهت دارد. آدورنو و بنیامین همچون دیلتای دوسویدهی انضمامی در واقعیت موجود را از یکدیگر جدا می‌کردند: یکی امکان پژوهش علمی و دیگری تاویل پدیددار. نخستین به احکام و قوانینی منجر می‌شود که دارای صحت نسبی هستند و دیگری به بیانی ممکن و درونی (باطنی) از واقعیت می‌رسد. آدورنو نوشته: «ایده‌ی علم پژوهش است، ایده‌ی فلسفه تاویل است.»^{۵۵} تاویل روشن می‌کند که مفاهیم («که به صورت نیت ظاهر می‌شوند» و به این اعتبار غیر واقعی هستند) در واقع مستقل از آفرینندگان خویش وجود دارند (و از این رو برخلاف ظاهر خود در حکم نیت نیستند)، پس اثر هنری چیزی می‌گوید که آفریننده‌اش از آن بی‌خبر بود و یا چه بسا نمی‌خواست آن را بیان کند.^{۵۶} بنیامین در یکی از مهمترین مقالات خود یعنی مقاله‌ای که در باره‌ی پیوندهای گزیده اثر گوته نوشته، نشان داد که تفسیر هر متن ادبی، درست به دلیل زندگی مستقل اثر از آفریننده‌اش نیازمند عنصری تازه و باطنی یعنی تمثیل است: «نقد حقیقت درونی هر اثر هنری را از دست فرو می‌گذارد و تفسیر موضوع آن را.»^{۵۷} پس بنیامین

55- Buck-Morss: *op. cit.*, P. 78.

۵۶- روش بنیامین تا حدودی به شیوه‌ی نقادی هارولد بلوم از شاعر بدخوانده شده همانند است. بنیامین نیز می‌کوشد تا کشف کند که چگونه نویسنده یا شاعر مقصود خود را در بیکر مقصودی دیگر بیان می‌کنند و به چه دلیل گوینده چیزی مجازات با مقصود خویش را می‌گوید.

57- Benjamin.W: *Mythe et Violence*, P. 250.

نقد را نمی‌پذیرد، چون از موضعی برتر، با نظام ارزش‌هایی نامشخص (و چه بسا یکسر متضاد با متن) می‌کوشد که آن را تعالی دهد و به انجام این کار موفق نمی‌شود. تفسیر را نیز نمی‌پذیرد زیرا در چارچوب «پندارهای متن» باقی می‌ماند. تمثیل یگانه راه ترکیب آنهاست و با تاویل‌گرایی نیز خواناست. تمثیل در چارچوب متن باقی می‌ماند (زیرا احکامی برآمده از نظام ارزش‌هایی جداگانه را بدان تحمیل نمی‌کند) و از آن فرا می‌رود (زیرا متن را همچون يك امکان نمایان می‌کند). با ارزش‌هایی برآمده از (و خوانا با) متن، آن را تغییر می‌دهد. تاویل‌گرایی بنیامین به یاری تمثیل «حقیقت را که همواره در سطح آشکار می‌شود» با موضوع اثر هنری «که همواره در تکامل زمان خود را پنهان می‌کند» به یکدیگر نزدیک می‌نماید یا به زبان خود بنیامین «آنها را به یکدیگر می‌شناساند». همانطور که يك متخصص شناخت خطوط زبان‌های باستانی، خواندن متنی کهن را «از واژه‌های آن آغاز می‌کند» يك تاویل‌گرا نیز «از تفسیرها آغاز می‌کند». خط شناس به یاری قواعد نحوی زبان از واژه‌ها به جملات می‌رسد. تاویل‌گرا به یاری تمثیل از تفسیرها به معنا یا حقیقت محتمل دست می‌یابد. پس کار بنیامین با کار «خط شناس» دستکم از نظر قدرت ترکیبی تشابه دارد (و چرا نگوئیم که با کار کیمیا گران نیز همانند است؟)

هنگامی که آدورنو در نقد به گژد (۱۹۵۸)، بنیامین را به «حضور اندیشه‌ی یونگ» در نوشته‌اش آگاه می‌کرد، بیشتر به «ناخود آگاه قومی» می‌اندیشید و نه به پرسش روش‌شناسانه. ۵۸ تشابه موضوعی دیگر را می‌توان در کاربرد قاعده‌ی «ترکیب عناصر ناشناخته» (قاعده‌ای که نزد کیمیا گران بسیار آشناست) در آثار یونگ و بنیامین یافت.

58- *Aesthetics and Politics*, London, 1977, P113.

در این مجموعه آثاری از ارنست بلوخ، گئورگ لوکاچ، برتولت برشت، تئودور آدورنو و بنیامین آمده است. نامه‌های انتقادی آدورنو در مورد اثر هنری و دادن تکثیر مکانیکی آن و گژد (۱۹۵۸) را می‌توان در این مجموعه یافت.

تصور بنیامین از تاویل، به جهانی عتیق (Antediluvian)^{۵۹} بازمی‌گردد که در آن هنوز نقد و تفسیر از هم جدا نشده بودند. کیمیاگر از جهان آشنای دانش شیمیایی فراتر می‌رود و تعین‌های سرراست دنیای فیزیکی را کنار می‌گذارد تا گوهر پنهان در عناصر طبیعت را باز شناسد. تاویل‌گر نیز با عناصر فرهنگ چنین می‌کند. در جهان عتیق نیز تاویل‌گران «کابالا» چنین می‌کردند. تنها اگر هدف، آشنایی با گوهر پنهان عناصر فرهنگ باشد می‌توان تصویری از «ناکجا آباد»، «مسیانسم» و «زمان مسیح موعود» را در سرپرورانده این عنصر مسیاتی در تمامی نوشته‌های بنیامین حاضر است. سازنده‌ی جهانی است «همه سویه و درهم شده به وسیله‌ی فعلیت».^{۶۰} شناخت بنیامین از سنن به درک او از «عدم تداوم واقعیت» باز می‌گردد. هابرماس تاکید کرده که ناگزیر این شناخت همواره به‌هدف واپسین یعنی به «ظهور مسیح موعود» متکی است.^{۶۱} هابرماس به درستی دریافته که تاویل‌گرایی بدون باور به مسیانسم ناممکن است. نقد او به بنیامین محصول تلاش او برای ادامه‌ی فعالیت مکتب فرانکفورت در راستای تازه است، او می‌کوشد که به اندیشه نوکانتی باز گردد و از این رو تمایز میان علوم طبیعی و علوم اجتماعی را که اندیشه‌گران مکتب فرانکفورت به پیروی از لوکاچ مطرح می‌کردند، «بازمانده‌ی عرفان‌گرایی» می‌خواند و آن را مردود می‌داند.^{۶۲}

۵۹- واژه‌ی انگلیسی (مشتق از Diluvium) که در زبان‌های اروپایی دیگر نیز به کار می‌رود.

60- Benjamin. W: *Gesammelte Schriften*, 1/3, P. 1235.

61- Habermas. j: «Die Uerleidete Tora» in: *merkur*, 32/1 (1978), pp. 100-101.

62- Habermas. j: *Knowledg and Human Intrest*, London 1472, pp. 32-33.

هابرماس ریشه‌ی این «خطا» را که علوم اجتماعی را از علوم طبیعی جدایی‌کند، در آثار دهه‌ی ۱۸۴۰ کارل مارکس می‌یابد.

بنیامین، اما، تمایز میان این دو دسته علوم رامی پذیرد و تاویل را درمورد علوم اجتماعی به کار می گیرد. او به مثابه‌ی «یك ناقد ادبی» (هانس آرنست می گوید که او خود را فیلسوف یا تاریخ نگار نمی دانست «تنها گاه خود را ناقد ادبی می خواند») ۶۲ درکی مشخص و خاص از ناقد را در سر داشت: ناقد به مثابه‌ی تاویل گرا. او هرگز در پی بنیان نظامی ویژه در نقد ادبی نرفت. *Kritik* همواره به چشم او مفهومی کانتی داشت، یعنی معیار منجش بود.

اکنون می توان راز پیچیدگی و دشواری سبك آثار بنیامین را دریافت. او استاد بی رقیب نگارش مقالات بود. نثری دشوار، فنی و پیچیده را - که جنبه‌ای گریز ناپذیر داشت - به کار می گرفت، چرا که می خواست نقد ادبی را از گستره‌ی تشریح تاریخی اثر به قلمروی اندیشه منتقل کند. هر نقد او در حکم گذر راه اندیشه‌هایی پیرامون درون مایه‌های اثر ادبی است. اندیشه‌هایی که از یکسو تکیه به دانش ژرف تاریخی و اجتماعی دارند و از سوی دیگر، گونه‌ای بینش شخصی استوار به شور (Pathos) سازنده‌ی منش و بژه‌ی آن آنهاست. بنیامین با کنار نهادن «نیت» کوشید تا مفهوم از این شکل به آن شکل شدگی (Urphanomenon) که گوته در مورد طبیعت به کار برده بود را به قلمروی تاریخ و فرهنگ گذر دهد. پس سبك نگارش او نیز از تاثیر این مفهوم بی اثر نمانده است. در رساله‌های او همواره میان اندیشه‌ای که سریع و گستاخانه بیان می شوند و اندیشه‌ی بعدی، فاصله‌ای یا جایی خالی و تهی باقی است. خواننده خود باید این فاصله را پر کند. جملات کوتاه

63- Benjamin. W: *Illuminations*, P. 4.

بنیامین به سال ۱۹۲۹ نوشت، هدفی که من پیش روی خود قرار داده‌ام این است که مهمترین ناقد ادبیات آلمان بشوم. دشواری اینجاست که برای مدت پنجاه سال نقد ادبی در آلمان جدی گرفته نشده است. بدست آوردن مقامی در نقادی به این معنی است که باید نقد ادبی را باز آفرینی کرد.»

Benjamin. W: Briefe, vol, P. 505.

او که اندیشه را چونان جرقه‌ای از ذهن می‌گذرانند یادآور خصوصیت او با ساختن نظام هستند. آدورنو می‌نویسد «روش ریزشناسانه و استوار به پاره‌های جداگانه‌ی بنیامین... هرگز ایده‌ی تاملی همگانه را کامل نکرد، ایده‌ای که زده‌گل، و نیز نزد مارکس، سازنده‌ی تمامیت است.»^{۶۴} به گفته‌ی موریس بلانشو: «جملات بنیامین افق ویژه‌ی خویش را می‌آفرینند.»^{۶۵} بنیامین به جای «شیوه‌ی نگارش اقتدارگرایانه» که در آن همه‌چیز از سوی فاعل شناسایی یا نویسنده بیان می‌شود تاخیراننده «به حد نویسنده‌ی تعالی یا بد» شیوه‌ای تازه و استوار به برابری دواندیشه‌ی نویسنده و خواننده را به کار گرفته است. اسلوبی که دشواری آن را باید پیش از هرچیز زاده‌ی تازه بودن آن دانست.^{۶۶}

آدورنو سبک بنیامین را با موسیقی نوین مقایسه کرده است: «درست همچون موسیقی نوین [موسیقی فاقد تن، موسیقی دوازده تنی] که هیچ گونه تمایزی را میان مایه و تکامل آن نمی‌پذیرد و هر لحظه‌ی موسیقی، هر تنی به درجه‌ای یکسان با مرکز فاصله دارد، فلسفه‌ی بنیامین نیز فاقد مایه‌ی اصلی است.»^{۶۷} به عبارت دیگر تاویل گرایبی که «هسته‌ی اصلی» را بی‌اهمیت و «برگ‌ها» یا تاویل‌ها را مهم می‌داند در اساس اندیشه‌ی بنیامین جای دارد و از آنجا

64- Adorno. T. W. *Prisms*, P. 236.

65- Blanchot. M. «Walter Benjamin: Reprises» in: *Nouvelle Revue Francaise*, no 93 (1960), PP. 475-483.

۶۶- به گفته‌ی پیکونه، «جملات کوتاه بنیامین گاه به شعر نزدیک می‌شوند تا از ذوبه‌ی بحرانی ایزاد بیان سنتی بگریزند»:

Piccone. p. «The Coming Function of Critical Theory» in: *New German Critique*, no 12 (1977), P. 31.

۶۷- مقاله‌ی آدورنو با عنوان «درآمدی به آثار بنیامین» (۱۹۵۵) در:
Adorno. T. W. *Uber Walter Benjamin*, 1970, P. 46.

به اسلوب و سبك ویژه‌ی نگارش او راه می‌یابد. او خود در نامدای نوشته: «من در فعالیت ادبی خود بر این اعتقادم که هر حقیقت باید جایگاه ویژه‌ی خود را باز یابد.»^{۶۸} قیاس آدورنو چقدر هوشمندانه است، جمله‌ی بالا به سادگی می‌تواند گفته‌ی آرنولد شوئنبرگ در باره‌ی موسیقی باشد. ارنست بلوخ می‌نویسد: «بنیامین با قدرتی شگرف، ریزبینی فلسفی منطقی را با تبار واژه‌شناسی پیوند می‌داد و از اینرو همواره در پی پرسش‌های پیرامونی بود و مرکز را رها می‌کرد.»^{۶۹} از این دو نتایج، احکام، بازگفت‌ها و خاطرات شخصی در هر نوشته‌ی بنیامین کنار هم قرار می‌گیرند تا «جای ویژه‌ی خود را باز یافته باشند.» تداوم آن‌ها بنا به قاعده‌ای که می‌توان آن را «ترکیب عناصر» (به قیاس کیمیاگری) و یا «تدوین معانی» (به قیاس تدوین نماها در سینما توگراف) خواند به نوشته‌های بنیامین منش و ویژه‌ای می‌بخشد که «همواره با طراوت به نظر می‌آید و کهنه ناشدنی است.» آثاری همان‌سان يك متن بنیامین چه اندک‌اند که بارها خوانده شوند و هر بار به نظر تازه آیند.

بازگفت‌ها در هر نوشته‌ی بنیامین جایگاه و اهمیتی ویژه دارند. در هر متن او می‌توان سلسله‌ای از بازگفت‌ها را (به صورت مستقیم یا همچون بازگویی معنی) مشاهده کرد. استادی و مهارت بنیامین در کنار برد آن‌ها چندان است که هر بازگفتی از دیگران را به یادی از گذشته‌ی خود (تداوم خاطره) همانند می‌کند. بنیامین می‌گفت هر نوشته‌ی من «موزاییکی از بازگفت‌هاست» و «بازگفت‌ها در آثار من چونان مهاجمین مسلح به خستگی باربران پایان

68— Benjamin. W. *Briefe*, Vol 1, P. 329.

69— Bloch. E: «Erinnerungen» in: *Über Walter Benjamin*, Frankfurt, 1968 P. 17.

«ریزشناسی فلسفی — منطقی» را در برابر Micrological — Philosophica آورده‌ام و «تبار واژه‌شناسی» را در برابر Etymology.

می‌بخشند.»^{۷۰} کاربرد بازگفت‌ها در آثار بنیامین (همچون کاربرد آن‌ها در آثار کارل کراس) نه سازنده‌ی معانی بل تغییردهنده‌ی آن‌ها هستند. بنیامین از این راه می‌کوشد تا معانی نادرست را از ذهن خواننده بزداید: «باید بگوییم که من بازگفت‌ها را چونان نیرویی ویرانگر به کار می‌گیرم.»^{۷۱} یعنی به گونه‌ای غیرمستقیم و «بدون سودجویی از اقتدار نامشروع نویسنده» به یاری اندیشه‌ی کسی دیگر که اینجا چونان خاطره‌ی خویشتن (خاطره‌ی ما: نویسنده و خواننده) جلوه می‌کند، مفهوم یا مفاهیم نادرست را می‌توان پشت سر نهاد. اگر به یاد آوریم که بنیامین زبان را «حقیقت هستی‌شناسانه» می‌داند آنگاه دلیل توجه او را به بازگفت‌ها (یا به گفته‌ی موریس بلانشو «خاطره‌ی زبان») درک می‌کنیم. بازگفت‌ها درثر بنیامین کارکردی همچون خاطرات در زندگی دارند، به عبارت دیگر همان نقشی که «خاطره‌رویا» در به جستجوی زمان گم‌شده اثر مارسل پروست دارد را بازگفت‌ها در آثار بنیامین ایفاء می‌کنند. همانطور که بنیامین در مقاله‌ی «تصویر پروست» گفته که پروست زندگی را نه چنانکه گذشت بل چنانکه در خاطره به جاماند (و نمایان شد) در نظر می‌گرفت، آثار خود او نیز به یاری کاربرد یکه و شگفت‌انگیز خاطره/بازگفت در ذهن ما به جا می‌مانند.

مقاله‌ای که بنیامین در مورد کافکا نوشته مثال خوبی از شیوه‌ی تدوین معانی و کاربرد بازگفت‌ها را به دست می‌دهد. در این مقاله از افسانه‌های تاریخی

70— Benjamin. W: *Schriften*, Frankfurt, 1955, Vol 1, p: 571.

۷۱ — پیشین، ج ۲، ص ۱۹۲. و باز، «بازگفت‌ها نیرویی تعادل دهنده‌اند» (پیشین، ج ۱، صص ۱۴۲-۱۴۳). در واقع بازگفت‌ها در آثار بنیامین آنچه را که بودلر «کلید همخوانی‌ها» می‌نامید را آشکار می‌کنند. هر بازگفت با «خاطره‌ی نویسنده/اندیشه‌ی خواننده» چون صوتی در «اکتا‌های گوناگون» رابطه می‌یابد.

در بار روسیه، افسانه‌های تلمودی، گاندها دواس اسطوره‌ای هند، افسانه‌ی اولیس، حکایات حیوانات کافکا، تمثیل‌های داستان‌های بلند او و خاطرات خود بنیامین، همه در خدمت روشن کردن يك نکته قرار گرفته‌اند: «چگونه زندگی و کار در جامعه سازمان می‌یابند؟»^{۷۲} این مقاله علیه تمامی آثاری است که تا آن زمان در مورد کافکا نوشته شده بودند. بنیامین تفاسیر «طبیعی» (یا اجتماعی) و «فراسوی طبیعی» از آثار نویسنده‌ی چک را مردود می‌داند و نمی‌پذیرد که قصر نشانه‌ی اقتدار زمینی یا اقتدار آسمانی است یا مهاکمه بیان سلطه‌ی نیروهای ستمگر دنیوی و یا نماد واپسین دادرسی در آن جهان است. اینجا برای نخستین بار در ادبیات انتقادی سده‌ی حاضر، نوشته‌های مرموز و پیچیده‌ی نویسنده‌ای به یاری تمثیل (و به گونه‌ای بنیانی بر اساس سایر آثار او) مورد قیاس قرار گرفته‌اند. نکته‌ی جالبی است که بنیامین در ایام نگارش این رساله از یکسو با برشت تماس داشت (او از ژوئن تا اکتبر ۱۹۳۴ در کپنهاگ با برشت همراه بود) و از سوی دیگر با گرشوم شولم مکاتبه داشت. برشت تفسیری دنیوی از کافکا ارائه می‌کرد (و حتی يك بار از او چون «یکتا نویسنده‌ی ما» نام برد) و شولم تفسیری آیینی و متافیزیکی از آثار کافکا داشت و جملات کافکا را «بیان دآوری نهایی و قدسی» می‌خواند.^{۷۳} بنیامین، اما، این هر دو تفسیر را رد می‌کرد. او کافکا را «ستایشگر خلوص و پاک‌کی شکست» می‌خواند و آثارش را با تاویلی یکسر تازه به ما می‌شناساند. کار کافکا را همچون کار خود «قیام علیه اسطوره یا قدرت معنا» ارزیابی می‌کرد و به شیوه‌ای شگفت‌آور از جهان درونی کافکا در پیوند با دنیای معنوی خویش سخن می‌گفت. او به یاری «مسیان‌یسم» خود به ما ثابت می‌کند که کافکا با

۷۲- بنیامین به شولم نوشته بود: «در این مقاله من دو هدف اصلی کارم یعنی اهداف سیاسی و دامن‌آمیزم را تا نهایت پیش برده‌ام.» در:

Benjamin. W. *Briefe*, Vol 2, p. 624.

73- Buck-Morss. S: *op.cit*, p. 142.

ایمان «مسیانی» خویش به واقعیت‌های تلخ زمینی می‌نگریست و در پی «مکاشفه‌ی زمینی» بود، از این رو هم‌زبان با کافکا می‌گفت: «تنها به‌خاطر ناامیدان، امید آمده است.»

دگرگونی ساختار هنر

رساله‌ی اثر هنری در دودان تکثیر مکانیکی آن بیش از سایر آثار بنیامین خوانده شده و مورد نقد و سنجش قرار گرفته است. این رساله جدا از دفاعی که از «هنر مردمی نوین» می‌کند (و این نکته مباحث زیادی را برانگیخته است که مشهورترین آن‌ها نقد آدورنو به بنیامین است که به‌طرح نظریه‌ی «صنعت فرهنگی» و «فرهنگ توده‌ای» در کتاب دیالکتیک (دشنگری منجر شده است) به دلیل فهم دگرگونی ساختار هنر در میان مهمترین اسناد فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی سده‌ی حاضر جای گرفته است. بنیامین خود این اثر را در حکم درآمدی به کار اصلی خود یعنی گذرگاه‌ها می‌دانست و در نامه به ورنر کرافت (۲۷ دسامبر ۱۹۳۵) تاکید کرد که: «از نظر روش-شناسانه، این دو کار من باهم رابطه‌ی تنگاتنگ دارند.»^{۷۴}

اساس نظر بنیامین در این رساله را می‌توان چنین خلاصه کرد: در سده‌ی اخیر به دلیل پیشرفت فن آوری امکان تکثیر فنی و مکانیکی آثار هنری تحقق یافته است. به دلیل تکثیر مکانیکی (روندی که در آن آثار هنری می‌توانند به گونه‌ای وسیع باز تولید، تکثیر و فروخته شوند) اثر هنری خصایل اصلی خود را از کف داده است، همچنان که روند تولید دیگر صرفاً ترکیب کار فکری / کار یس‌دی نیست (بنیامین واژه‌ی مکانیکی را در تمایز با تولید یدی یا دستی می‌آورد) اثر هنری نیز دیگر موردی یک‌به‌یک محسوب نمی‌شود که با حفظ فاصله از مخاطب (تماشاگر، شنونده) اثری جاودانه به

نظر آید. نسخه‌های بدل آثار مشهور هنری (به صورت پوستره‌ای چاپی پرده‌های نقاشی، نمونه‌های بدلی تندیس‌ها و مجسمه‌ها، صفحه‌های موسیقی)^{۷۵} تجلی اثر هنری (Aura یا به زبان آلمانی Erfahrung) را از میان برده‌اند، اثر هنری فاقد اصالت شده و «ارزش آیینی» آن نفی گشته است، در مقابل به صورت تکثیر شده‌ی خود به میان توده‌های مردم رفته است. این نکته به هیچ روی به معنای تنزل مقام هنر نیست بل در حکم ترفیع اندیشه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی توده‌هاست. پیشرفت فن آورانه‌ی تکثیر، عکاسی و به ویژه سینما را به مثابه‌ی هنرهای ویژه‌ای که اساساً استوار به تکثیر مکانیکی هستند به وجود آورده است. بنیامین معتقد است که سینما تمامی خصایل «تلقی نوین از هنر» را داراست، یعنی فاقد ارزش آیینی است اما در میان توده‌ها جای دارد. بدین سان تکثیر فنی و مکانیکی در هر دوی مفهوم هنر و کارکرد آن دگرگونی و انقلابی عظیم به پا کرده است.

جنبه‌هایی از بحث بنیامین در مورد تغییر ساختار اندیشه (و هنر) در مباحث فلسفی/زیبایی‌شناسانه‌ی دو سده‌ی اخیر ریشه دارند. به عنوان مثال در فراز شصت و هشتم فلسفه‌ی حقوق هگل می‌خوانیم: «در مورد اثر هنری [باید گفت که] شکل یعنی تجسم اندیشه به یاری ابزار بیرونی، چونان یک شیئی نمایان می‌شود، و چنان وابسته به هنرمند و خاص اوست که نسخه‌ای از یک اثر به گونه‌ای بنیانی محصول توان اندیشه‌گون نسخه بردار به حساب می‌آید. در مورد آثار ادبی، شکل که به دلیل آن اثر همچون موردی خارجی نمایان می‌شود [به دلیل صنعت چاپ] منش مکانیکی یافته است. همین نکته در مورد اختراع یک دستگاه خودکار نیز صادق است. در مورد نخست اندیشه نه به گونه‌ای محدود و محصور (همچون یک تندیس) بل در رشته‌ای از نمادهای تجربیدی، جدایی پذیر، جلوه گرمی‌شود و در مورد دوم اندیشه

۷۵- و اکنون می‌توان تولید انبوه «نوارهای کاست» و «نوارهای فیلم ویدئو» را نیز به مثال‌های بنیامین افزود.

محتوای مکانیکی می‌باشد. شیوه و ابزار تولید مکانیکی این چیزها، دستامدی همگانی و محصول کار افرادی بسیار است. اما میان اثر هنری در يك حد و تولید کالاها در حد دیگر، پله‌هایی انتقالی نیز می‌توان یافت که بیش و کم [به درجات گوناگون] منش هر دو حد را دارا هستند.»^{۷۶}

می‌بینیم که اینجا هسته‌ای آغازین بحث بنیامین آمده است. هگل پس از ذکر مثال بازتولید فنی کتاب نشان می‌دهد که چگونه اندیشه «محتوایی مکانیکی» می‌باشد. این نکته به شکلی نبوغ‌آمیز در حکم درك دیگر گونی‌های بینش زیبایی‌شناسانه و بطور کلی اندیشه به دلیل تغییرات فن‌آورانه است. نکته‌ای که به راستی در حکم خاستگاه و پیشنهادی آغازین بحث بنیامین محسوب می‌شود. هگل از همان نخستین جلوه‌های پیدایش تکثیر فنی (بازتولید چاپی کتاب) به گونه‌ای انتقادی دیگر گونی در مسیر اندیشه‌ی آدمی را پی می‌گیرد و با روشن‌بینی برای نخستین بار ماهیت کالایی محصول هنری را به بحث می‌گذارد. اما، نگرش بنیامین به تغییرات ناشی از تکثیر مکانیکی مثبت است و از میان رفتن ارزش آیینی هنر را چونان از میان رفتن نخبه‌گرایی در هنر مورد استقبال قرار می‌دهد. البته این نکته‌ی آخر را نمی‌توان به صورتی صریح در رساله‌ی بنیامین یافت، اما زمانی که او در برابر ارزش آیینی کهن موقعیت نوین اثر هنری یعنی منش مردمی آن را قرار می‌دهد آشکارا هنری همگانی و توده‌ای را در برابر هنر نخبه‌گرایانه نهاده است. از این نکته که آیا پیدایش هنری همگانی و توده‌گیر پدیده‌ای مثبت است یا نه جلوتر بحث می‌کنم، اما باید بدیاد داشت که اهمیت بحث بنیامین نه در این نتیجه‌گیری مشخص او، بل در طرح پرسش اصلی است، یعنی مهمترین جنبه‌ی بحث در رساله‌ی اثر هنری دودان تکثیر مکانیکی آن فهم تغییر در ادراك زیبایی‌شناسانی نوین به دلیل پیدایش و تکامل هنر سینما توگراف است. در این رساله می‌خوانیم: «رویکرد انقلابی به

76 Hegel, G. W. F. *Philosophy of Right*, London, 1967, P. 54.

سینمای امروز جز اراده‌ی نقدی انقلابی از مفاهیم سنتی هنرنمی‌تواند شکل دیگری داشته باشد.» در بحث بنیامین از سینما توگراف جنبه‌ی اصلی همان است که در بالا آمد و این جنبه جدا از برداشت‌های مشخص و شخصی او از سینما و نتایجی که به دست آورده معتبر باقی می‌ماند. من با پاره‌ای از برداشت‌های بنیامین، مثلاً آنجا که از سینمای شوروی دفاع می‌کند و سینمای اروپای غربی را رد می‌کند مخالفم. او (احتمالاً تحت تاثیر پرشت) با توجه به شرکت هنرپیشه‌های غیر حرفه‌ای در سینمای شوروی و «منش سرردمی این سینما» می‌نویسد: «در اروپای غربی استثمار سرمایه‌دارانه از صنعت سینما امکان برآوردن این نیاز انسان نوین را که تصویر خویش را باز تولید کند از میان می‌برد. در این شرایط تهیه‌کنندگان فیلم می‌کوشند تا توجه توده‌ها را به نمایش پندار گونه و خیال‌پردازی‌های مشکوک جلب کنند». در تمام رساله‌ی اثر هنری دودان تکثیر مکانیکی آن جز سینمای شوروی، تنها فیلم‌های چارلز چاپلین مورد ستایش قرار گرفته‌اند. اما چگونه می‌توان پذیرفت که فیلم‌هایی چون دامپیر (خون آشام) اثر کارل درایر، توهم بزدگ اثر ژان رنوار یا چهاردهم ژوئیه اثر رنه کالر در حکم نمایش‌های پندار گونه و خیال‌پردازی‌های مشکوک هستند؟ در حالیکه بنیامین در ۱۹۳۵ - ۱۹۳۶ جملاتی که بازگو کردم را می‌نوشت در اروپای غربی فیلم‌های برجسته و درخشانی تهیه می‌شوند که در حکم مهمترین نمونه‌های هنر سینما - توگراف هستند و با بهترین فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ اتحاد شوروی برابرند. (بگذریم که در دهه ۱۹۳۰ سینمای شوروی گرایشی سریع به سوی تهیه‌ی فیلم‌هایی داشت که در آن‌ها هنرپیشه‌های حرفه‌ای شرکت می‌کردند)^{۷۷} استلی میچل در پیشگفتار کوتاهی که به برگردان انگلیسی برخی از مقالات بنیامین

۷۷ - برای شناخت سینمای شوروی در دوران انقلاب و دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ نگاه کنید به،

Leyda, J: *Kino: A History of the Russian Film*, New York, 1973.

در مورد برشت نوشته بددرستی «جنبه‌ی يك سونگر» نظریه‌ی او را رد می‌کند و می‌نویسد: «چون بنیامین در نخستین پله‌ی يك دوران نوین فن آوری زندگی می‌کرد - زمانی که فنی چون تدوین تصاویر دارای تاثیر سیاسی مستقیم بودند - گاه به‌این حکم گرایش یافت که فن را چونان موردی که در خود به‌گونه‌ای سیاسی تاثیر گذار است [از عوامل دیگر] منزوی کند و منکر شود که سیاسی شدن فن آوری مناسبات تولید را نیز چون نیروهای تولید در بر می‌گیرد.»^{۷۸}

جدا از این برداشت‌های مشخص، نظریه‌ی والتر بنیامین در مورد تغییرات ساختاری هنر معاصر به‌دلیل پیدایش سینما، درخشان و نبوغ‌آمیز است و حتی امروز پس از چهل سال در قلمروی نظریه‌ی فیلم، چونان نظریه‌ی تازه و انقلابی جلوه می‌کند. اهمیت کار بنیامین خاصه زمانی بیشتر به چشم می‌آید که به یاد آوریم، اندیشه‌گاران نسل او سینما را پدیدآورنده‌ی «پیش پا افتاده و مبتذل» می‌شناختند و کسانی چون ارنست بلوخ یا گئورگ لوکاک هرگز از سینما چون هنری هم‌ارز با سایر هنرها سخن نگفته‌اند و از هر گونه قیاس میان سینما با ادبیات یا «هنرهای راستین دیگر» برآشفته می‌شدند. به عنوان مثال لوکاک میان نویسنده‌ای که «تصویری نقاشی گونه» می‌آفریند یا نویسنده‌ای که «تصویری سینمایی» می‌سازد تمایز گذاشته است، کار نویسنده‌ی نخست را «نگارش جمله‌ای دقیق و حساب‌شده» خوانده و کار دیگری را «نوشتن سطری بچگانه» ارزیابی کرده است.^{۷۹} و یا در مورد شیوه‌ی نگارش ایلیا ارنبورگ نوشته: «آثار او در تعیین منش اندیشه‌گر مهم هستند. اما در آنها تکامل نمایی اصیل در اندیشه‌گری از کف رفته

78- Benjamin. W: *Understanding Brecht*, London, 1973, P. XYII.

۷۹- از پیشگفتار لوکاک به کتاب زیر؛

Lukacz G: *Writer and Critic and Other Essays*, London 1971. P. 14.

است. او به خوانندگان خرد تنها رشته‌ای از تصاویر سینمایی ارائه می‌کند.^{۸۰}

سرچشمه‌ی بی‌اعتنایی لوکاج به سینما را باید در نقد او به «ناتورالیسم» جستجو کرد. اساس بحث او این پیشنهاد است: هرچه هم‌که در گستره‌ی سینما حوزه‌ی تخیل و ابداع گسترش یابد باز مرز بازتاب و تصویرگری طبیعت ناشکستنی باقی خواهد ماند، همان‌طور که در ادبیات می‌توان مرزی ناگذشتنی در برابر نویسندگانی چون امیل زولا یافت که گستره‌ی نوگرایی و تخیل در آن پایان می‌یابد. زیرا او از آغاز خود را در محدوده‌ی تقلید از طبیعت محصور کرده است. اما ایجاد مناسبی مستقیم میان سینما و ناتورالیسم کاری نادرست است. در فیلم سال پیشی ده‌ه‌دین باد اثر آلن رنه سینما به سادگویی مرزی که لوکاج عبورناپذیر می‌دانست را پشت سر گذاشته است. اهمیت نظریه‌ی بنیامین در این واقعیت نهفته است که او از آغاز با فرضی دلخواه و ناروشن چون «سینما به مثابه‌ی هنری ناتورالیستی» کار خود را محدود نکرد و بدون ایجاد مانعی ذهنی، رها از پیشنهاد،‌های خیالی به بررسی هنر سینما توگراف و تغییراتی که پیدایش این هنر در بینش زیبایی‌شناسانه‌ی دوران ما ایجاد کرده است پرداخت.

بحث بنیامین در مورد از میان رفتن تجلی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی نیز در اندیشه‌ی فلسفی و زیبایی‌شناسانه‌ی ایدئالیسم آلمانی ریشه دارد. در دهه‌هایی در زیبایی‌شناسی اثر هگل می‌خوانیم: «هنر در آغاز کار استوار بر موردی رمزآمیز، چیزی شوم و پنهان، هوسی بی‌پایان بود... اما اگر محتوای ناب، به گونه‌ای کامل در قالب هنری حل شود، آنگاه روح دست نیافتنی آن، شکل ظهور عینی خود را از دست می‌دهد و به خویشتن درونی خویش باز می‌گردد. و این چیزی است که در زمانه‌ی ما رخ می‌دهد. نمی‌توانیم به تعالی همیشگی هنر و حرکت آن به سوی کمال

۸۰- پیشین، ص ۱۸۷. در زیبایی‌شناسی لوکاج نیز اشاره‌ای به سینما نمی‌توان یافت.

امید بندیم . هرچه هم كه خدایان را به كمال خدایان یونان فرض كنیم ، هرچه هم كه خداوند و عیسی و مریم را در حسد كمال ترسیم كنیم ، باز پرسش اصلی تفاوت نخواهد كرد ، دیگر در مقابل آنان زانو نخواهیم زد.»⁸¹ بحث هگل از میان رفتن «عنصر معنوی» یا «مورد مقدس» در هنر را مطرح می كند . بحثی كه به يك معنی تا سده‌ی حاضر ادامه یافته است . به عنوان مثال به نظری كه واسیلی كاندینسکی در بخش دوم رساله‌ی ددباده‌ی معنویت در هنر ارائه كرده دقت كنیم : «هنر این دوران تنها به هدفی مادی وابسته است . . . روشی كه هنرمند برای ساختن جسم به كار می گیرد برای او بدل به یگانه پرسش می شود ، این است آیین هنری بی جان.»⁸² بحث بنیامین در واقع تدقیق نظر قدیمی هگل و نیز نظریات جنبش اكسپرسیونیستی دوران خود اوست . بنیامین نشان داده كه با از میان رفتن هسته‌ی اصالت اثر هنری ، كار كرد این اثر يكسره دگرگون می شود و به جای آنكه استوار به ارزش آیینی باشد (علت اصلی وجود اصالت) به پراكسیس دیگری یعنی سیاست متكي می شود . جنبه‌ی انقلابی سینما ، رها كردن هنر از مفاهیم سنت گرایانه است . بحث بنیامین در مورد از میان رفتن «ارزش آیینی» و تجلی متمرکز تر از مباحث دیگران است . به گمان او تجلی دارای سه ساحت عمده است : یكه است ، با منا فاصله دارد و جاودانه و یكسان به نظر می آید : خصائلی مشترك میان يك چشم انداز كوهرستانی (كه بنیامین در رساله‌ی اثر هنری در دوران تكثیر مكانیكي آن مثال زده) و يك نقاشی دیواری جیوتو . باز تولید مكانیكي هر سه ساحت تجلی را از میان می برد . نخست ، تكثیر يك نقاشی دیواری جیوتو به صورت پوستره‌ای دیواری ، دیگر موردی یكه نیست ، بل این «اثر» به گونه‌ای وسیع در دسترس همگان

81— Hegel. G. W. F: *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, Oxford, 1975, P. Vol 1, P. 103.

82— Kandinsky. W: *Concerning The Spiritual in Art* , London, 1972. P. 29.

قرار می‌گیرد و همپای رشد فن‌آورانه‌ی صنعت چاپ با کیفیت چاپی عالی و یا بهای ارزان فروخته می‌شود. دوم، فاصله‌ای میان این نسخه‌ی تکثیر شده و ما وجود ندارد. آن را خریداری کرده و بردیوار اتاقی در خانه‌ی خویش آویزان می‌کنیم. دیدن آن هر لحظه که بخواهیم امکان‌پذیر است. دیگر نباید به معنای قدیمی در «آسیبی» یا «بادوآ» برویم تا هنر جیوتو را مشاهده کنیم، اثر باماست. سوم، منش همیشگی اثر هنری از میان می‌رود، معمولاً پس از طی زمانی از پوستر چاپی خود دلزده و خسته می‌شویم، می‌توانیم به سادگی به جای آن نسخه‌ی تکثیر شده‌ای از یک اثر هنری دیگر را قرار دهیم. در یک کلام، تمایز میان نسخه‌ی اصلی و نسخه‌های باز تولید شده را باید در حضور یا غیاب مفاهیم تجلی، اصالت و اقتداد اثر هنری یافت. به گمان بنیامین بزرگترین تمایز ساختاری هنر نوین با هنر کهن غیاب تجلی و اصالت اثر هنری معاصر است.

مفهوم فاصله که چنان یکی از سه ساحت تجلی در بحث بنیامین اهمیت دارد یادآور نظریه‌ی برتولت برشت در مورد (*Verfremdung*) است که به فارسی آن را «فاصله‌گذاری» ترجمه کرده‌اند (ایجاد فاصله میان هنر پیشه و نقش، میان هنر پیشه و تماشاگر از راه کاربرد روش‌های بیگانده سازی). بی شک نظریه‌ی بنیامین (و نیز «فاصله‌گذاری» برشت) وابسته به بحثی است که مارکس در پایان فصل کالاً در نخستین مجلد سرمایه با عنوان «بت‌وارگی کالاهای» مطرح کرده است. بحثی که یادآور آثار دهی ۱۸۴۰ مارکس در مورد «از خود بیگانگی» است. اما نکته‌ی مهم در هنر برشت، ایجاد گونه‌ی نوینی از تجلی است (دستامد فن فاصله‌گذاری) که یکسر از نظر بنیامین (چه در رساله‌ی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن و چه در مقالاتی که در مورد برشت نوشته) پنهان ماند. ۸۲ از سوی دیگر سینما توگراف نیز با ایجاد شکلی ویژه و تازه از فاصله‌گذاری، مفهوم

۸۳- می‌توان مفهوم نوین تجلی را در نمایش آیینی معاصر (دو نمونه، برداشت آنتون آرئو از نمایش و آثار یرژی گروتسکی) آشکار دید.

نوینی از تجلی را به شیوه‌ای تازه مطرح کرده است. نظریه‌ی بنیامین در مورد غیاب مفهوم تجلی در هنر نوین توان به‌سادگی درمورد نقاشی (به دلیل باز تولید نسخه‌های چاپی) و موسیقی (به دلیل تکثیر فنی صدا، صفحه‌ها و نوارهای موسیقی، رادیو و تلویزیون) صادق دید، اما در موارد دیگر نمی‌توان این نظریه را به‌گونه‌ی مطلق پذیرفت. راست است که سینما (خاصه به دنبال رواج «نوارهای ویدئو») مفهوم قدیمی اصالت را از دست داده است و تجلی دستکم به شکلی که بنیامین درمورد هنرهای کهن مطرح می‌کند در سینما مطرح نیست، اما فیلم‌های سینما توگرافیک بسیاری نیز وجود دارند که چیزهایی بیش از باز تولید ساده‌ی واقعیت هستند. خطرات یک کشیش دوستا اثر روبر برسون، اددت اثر کسارل تئودور درایر و یا داستان توکیو اثر یاساجیرو ازو همچون آثار هنری کامل به معنای تازه‌ی واژه دارای تجلی، اصالت و اقتداد هستند. حتی بیش از این دارای ارزش نوین آیینی هستند. در حالیکه نظریه‌ی بنیامین درمورد غیاب تجلی در هنر معاصر بیانگر از میان رفتن گونه‌ای خاص و سنتی از تجلی است (به معنایی که در تلقی ویژه‌ای از ارزش آیینی دارد، یعنی همان معنایی که در بازگفت از زیبایی‌شناسی هگل مطرح بوده است) اما تجلی اکنون به معنایی تازه در هنرهای نمایشی (سینما و تئاتر) سرپر آورده است. اهمیت کار بنیامین در مشاهده و بررسی از میان رفتن مفهوم کهن تجلی است (مفهومی که دارای پیشینه‌ای به درازای تاریخ هنر است). نظریه‌ی بنیامین می‌تواند و باید نخستگاه نظریه‌ی تازه‌ای در مفهوم پیدایش مفهوم نوین تجلی قرار گیرد. البته هنوز پژوهش جدی و دقیقی در مورد این مفهوم نوین انجام نگرفته است (شاید به این دلیل ساده که ما تازه در آغاز پیدایش آن قرار داریم). اما مباحثی که نشانه‌شناس و ناقد ادبی برجسته‌ی دوران ما رولان بارت مطرح کرده (زندگی معاصر چون سرچشمه‌ی اسطوره‌شناسی نوین) و یا نظریه‌های نوین در مورد هنر سینما توگراف بی شک یاری زیادی به فهم این پدیده‌ی تازه، یعنی تجلی نوین، می‌کنند.

نظریه‌ای که بنیامین در رساله‌ی اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن

ارائه کرد از همان زمان انتشار متن آلمانی، میان اندیشه‌گران فرانسوی پژواک یافت. پیر کلو سوفسکی پیش از جنگ دوم بین‌المللی، خلاصه‌ای از آن را به زبان فرانسه برگرداند. آندره مالرو در کنگره‌ی نویسندگان در لندن (۱۹۳۶) آن را معرفی کرد و موریس بلانشو از آن در برابر تنی چند از ناقدان ادبی و سینماگران دفاع کرد. یادآوری کنم که در چاپ نخست رساله که توسط «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» در نیویورک انتشار یافت پاره‌ای از «قواعد مارکسیستی» رساله حذف شده بود (مثلاً قیاس میان فهم مناسبات تولید توسط مارکس و روش بنیامین در آغاز رساله). يك سال پس از انتشار این اثر نخستین نشانه‌های تاثیر آن در میان پیشروان مکتب فرانکفورت نیز دیده شد. هربرت مارکوزه در رساله‌ی «منش اثباتی فرهنگ» (اگرچه بعدها در مجموعه‌ای از مقالات او به نام نفی‌ها منتشر شد) از شکل ظهور زیبایی در اثر هنری نوین - که خود را مستقل از اثر و شرایط تاریخی پیدایش آن نمایان می‌کند - یاد کرد و نوشت هرچند این استقلال - که در دوران نوین به صورت گسست از مناسبات بورژوازی نمایان می‌شود - «پندار گونه و ظاهری» است اما بهر رو نشانه‌ای از تجلی اثر هنری به شمار می‌رود.^{۸۴} اما مارکوزه در مورد این جنبه از بحث بنیامین که از میان رفتن تجلی و پیدایش گرایش هنر به سوی توده‌ها پدیداری مثبت است خاموش ماند و تنها به این حکم بسنده کرد که پرسش اصلی نه در اختیار همگان قرار دادن عناصر فرهنگی موجود، بل از میان بردن این فرهنگ است.^{۸۵}

84- Marcuse . H: *Negations*, London, 1968, PP. 88-133.

در مقاله‌ی مارکوزه اشاره‌ی صریحی به اثر هنری در دودان تکثیر مکانیکی آن نشده، اما به سادگی می‌توان دید که مارکوزه خود را با مسائل و نظریاتی که در رساله‌ی بنیامین آمده‌اند روبرو کرده است.

۸۵- پیشین، ص ۱۳۲. مارکوزه این حکم را در نقد به دیدگاه کائوتسکی آورده و اشاره‌ای صریح به بنیامین ندارد.

اما مهمترین مقابله‌ی نقادانه با رساله‌ی بنیامین توسط تئودور آدورنو انجام شد. آدورنو، گرایش هنر نوین به‌سوی توده‌ها را - که چنان مورد ستایش بنیامین بود - گرایشی به‌سوی فرهنگ عامیانه خواند و رساله‌ی بنیامین را از این زاویه مورد حمله قرار داد. آدورنو پس از مرگ بنیامین چندبار از تاثیر عقاید برتولت برشت بر بنیامین در این مورد یاد کرد. راست این است که اثر هنری دودودان تکثیر مکانیکی آن تحت تاثیر مستقیم برشت نوشته شده است. تاکید بنیامین بر جنبه‌ی مثبت این نکات که مخاطب سینما گروه است و نه فرد، و هر کس که بخواهد می‌تواند با ابزار هنری سینما کار کند در حکم دفاع از نظریه‌ی برشت است که همچون لنین می‌گفت: «سینما سازمان‌دهنده‌ی توده‌هاست».^{۸۶} در زیر باز گفتمی از نوشته‌ی برشت در ستایش چارلی چاپلین (۱۹۲۱) را می‌آورم و به‌سادگی می‌توان تاثیر این نوشته را در رساله‌ی اثر هنری دودودان تکثیر مکانیکی آن مشاهده کرد: «و بعد يك فيلم کوتاه از چارلی چاپلین دیدم به اسم الکلی و عشق. تکان دهنده‌ترین فیلمی است که تا به حال دیده‌ام... آنچه او ارائه می‌دهد تکان دهنده‌ترین چیزی است که اصولاً هست. هنر ناب است... قهقهه‌ی مداوم تماشاگران جزء لاینفک فیلم اوست که سخت جدی است و با حزن و غمینی خوفناک. یکی از عواملی که تاثیر فیلم را ممکن می‌سازد قساوت بینندگان است».^{۸۷} بنیامین در مقاله‌ی «نویسنده به مثابه‌ی تولیدکننده» از اهمیت از میان بردن تمایز میان کار فکری و کاریدی سخن رانده است. او و برشت بر این باور بودند که سینما این تمایز را از میان می‌برد و این مرقی‌ترین سوبدی کار کردی آن

۸۶ - نگاه کنید به نوشته‌های برشت در مورد سینما در:

Brecht. B: *Sur le Cinema*, Paris, 1970, PP. 180-181.

۸۷ - برشت. ب: دپاده‌ی قاتر (برگردان فرامرز بهزاد)، تهران، ۱۳۵۷، ص ص ۱۸-۱۹. بنیامین می‌گوید که چاپلین در انجام کاری موفق شده که سورر آلیست‌ها در آن درمانده‌اند (مقاله‌ی «سورر آلیسم») در ادامه‌ی بحث خواهیم دید که آدورنو چگونه خود را از وسوسه‌ی «قهقهه‌ی مداوم تماشاگران» رها نیده است.

محسوب می‌شود. بنیامین در مقاله‌ی خود از درهم شکستن مرزهای میان اثر هنری و برداشت همگان در تأثیر برشت دفاع کرده و طرح نظریه‌ی برشت در مورد «نویسنده / کارگر» را مورد ستایش قرار داده است. او امکان «همگانی شدن» و «در دسترس همگان قرار گرفتن» هنر نوین را «موردی یکسره مثبت» دانسته و سینما را در این مورد مثال آورده است. پیش از این در مقاله‌ی «سوررالیسم» او اعلام کرده بود که سینما با چارلی چاپلین همان حرف و پیام داداییست‌ها و سوررالیست‌ها را بیان کرده، تنها در این مورد توانسته از محدوده‌ی تنگ محافل اندیشه‌گرانه به میان توده‌ها گذر کند. هر چند بنیامین و برشت خود را مدافع «نظریات هنرمندان شوروی» می‌دانستند، اما باید به یاد داشت که مقوله‌ی «نویسنده / کارگر» در دهه‌ی ۱۹۳۰ رسماً از جانب حزب و حکومت رد شده بود و آن را مفهومی «انحرافی و چاپ‌گرایانه» ارزیابی کرده بودند. بنیامین در رساله‌ی اثر هنری دودان تکثیر مکانیکی آن می‌نویسد که در دموکراسی‌های غربی، هر کس می‌تواند برای بیان نظریات و عقاید خود نشریه‌ای پیدا کند و آنجا خواننده به راستی بدل به نویسنده شده است. ظاهراً آرمان گسترش هنر (تبدیل شدن هر کس به هنرمند) در دموکراسی‌های بورژوازی دست یافتنی‌تر است تا در اتحاد شوروی (که در زمان نگارش رساله‌ی بنیامین، در آن مقدمات دادرسی زینوویف و کامنف فراهم می‌شد و دزدان میلیون‌ها نفر از شهروندان شوروی دیگر حتی تصویری هم از «نگارش عقاید خویش» به‌جا نمانده بود). اما «همگانی شدن هنر در جامعه‌ی سرمایه‌داری» به چه معنی است؟ تنها يك معنی دارد: هنر تابع قوانین بازار می‌شود.

تئودور آدورنو در نامه‌هایی که در مورد اثر هنری دودان تکثیر مکانیکی آن و گذر دهه‌ها برای بنیامین فرستاد گرایش هنر به سوی توده‌ها را «موردی منفی» نامید.^{۸۸} به چشم او قوانین بازار به اثر هنری منش کالایی می‌بخشند

۸۸- این نامه‌ها را در مجموعه‌ی زیر می‌توان یافت:

Aesthetics and Politics, London, 1977, PP. 110-133.

و دست آخر موجد «صنعت فرهنگی» می‌شوند و این صنعت برخلاف تصور و آرمان بنیامین، مخاطبین هنر را به «مصرف کنندگان» تبدیل می‌نماید. برخلاف بنیامین که خواهان از میان بردن تضاد نیروهای روبنایی (فن‌آوری مکانیکی در تولید هنری) با نیروی آفریننده‌ی هنرمند بود و تسلط هنرمند بر ابزار تولید مکانیکی (که برای توده‌ها همچون هنرمند منفرد امکان‌پذیر است) را دستامدی عظیم می‌شناخت، آدورنو دگرگونی و پیشرفت هنر را نتیجه‌ی کارکرد پراکسیس دیالکتیکی میان هنرمند و فنون از نظر تاریخی متعین کارش می‌شناخت و تسلط فنی را به‌هیچ‌رو سرچشمه‌ی پیروزی بردشواری-های آفرینش هنری در جامعه‌ای که تولید کالایی در آن تعمیم یافته است، به شمار نمی‌آورد. پیش از این به سال ۱۹۲۸ او تغییرات فنی را زیان‌آور دانسته بود: «خانواده اکنون از راه گرامافون به موسیقی گوش می‌دهند، به جای آنکه خود به نواختن پردازند.»^{۸۹} و باز برای نظر خود پافشاری می‌کرد.

بنیامین «شیوه‌ی نوین پذیرش هنر از سوی توده‌ها» را ستایش می‌کرد. به گمان او توده‌ها دیگر به آن دقت و تمرکز فکر که برای فهم يك اثر هنری اصیل، یکه، با فاصله و دارای ارزش آیینی لازم و ضروری است، نیازی ندارند. آدورنو در مقابل، به شدت نسبت به این پذیرش همگانی مشکوک بود. او در - مقاله‌ی «درباره‌ی منش بت‌واره‌ی موسیقی و پسرقت شنیدن» (۱۹۳۸) که تا حدودی در حکم پاسخ به اثر دو دان تکثیر مکانیکی آن است، چنین استدلال کرد که موسیقی عامیانه‌ی کنونی (و موسیقی جاز) توان و نیروی شنیدن را ویران می‌کنند، به این معنی که شنونده را عادت می‌دهند تا از هر چیز تازه بترسد و «تنها به آنچه که پیش از این نمونه‌ای از آن را شنیده است پاسخ دهد.»^{۹۰} موسیقی عامیانه و جاز «فردیت شنونده را از میان

89-Buck-Morss. S: *op. cit*, P. 287, (n 106) .

۹۰- به واکنشی که امروز در برابر موسیقی جان کیج نشان داده می‌شود دقت کنیم. واکنشی که استوار به «عادت شنیدن» است و از ایترو به گونه‌ای ژرف ←

می‌برند» و به همین دلیل معمولاً^{۹۱} به صورت پس زمینه‌ی رقص یا سینما یا تأثر به کار می‌روند (چرا که خود نیز دارای منش خودبسنده نیستند) آدورنو می‌نویسد: «اینجا شنونده به جای اینکه در یک پراکسیس نوین درگیر شود، چنانکه در مورد موسیقی شوئنبرگ چنین می‌شود، به حدیک موجود پذیرای خود آزار تنزل می‌یابد و بدین سان در اثر هنری چیزی جز منش بت‌واره‌ی کالایی به جا نمی‌ماند.»^{۹۱} سینما نیز به همین شکل «گونه‌ای پذیرش» (یا عادات بنیانی) را ایجاد می‌کند و «تماشاگر نیروی آفریننده و خیال‌پرداز خود را از دست می‌دهد.»^{۹۲} منش عمده‌ی «صنعت فرهنگی» و «فرهنگ توده‌ای» این است که دنیای ساده و سرراست «هنر عامیانه» را جایگزین هر شکل پیچیدگی و نوآوری کند. از اینرو در سینما توگراف نیز (همچون هر هنر دیگر) آن آثار تازه که «عادت آشنایی تماشاگر با اثر هنری» را ویران می‌کنند، درست آثاری هستند که مورد استقبال همگان قرار نمی‌گیرند.^{۹۳}

←

محافظه‌کارانه است. موسیقی جان کیج شیوه‌ی شنیدن تازه‌ای را طلب می‌کند. چیزی تازه را مطرح می‌کند و همین تازگی موجب هراس «شنونده‌ی رها شده» به عادت، شنونده‌ی پذیرای خود آزار می‌شود. او با اعلام بیزاری خود از موسیقی جان کیج، هراس خود از هر آنچه که به تفکرش وادار می‌کند را اعلام می‌نماید.

91-Jay.M: *Dialectical Imagination*, PP. 187, 189-190

92- Adorno. T. W, Horkheimer. M: *Dialectic of Enlightenment*, London, 1973, PP. 126 - 127.

دیان والدمن در مقاله‌ی «نظریه‌ی انتقادی و سینما» می‌نویسد که واکنش آدورنو به سینما ناشی از برخورد شخصی او با «سینمای امریکا» بود. (در سال‌های مهاجرت او از طریق فریتس لانگ با بسیاری از فعالین هالیوود آشنا شده بود.) این نکته درست است که آدورنو از سینمای تجارتی امریکا بیزار بود، اما این بیزاری او از نظریه‌اش در مورد «فرهنگ توده‌ای» و «صنعت فرهنگی» ناشی

←

بنیامین چون برشت از کارکرد مردمی رسانه‌های همگانی دفاع کرده است و همواره سخن برشت را تکرار کرده که «خاستگاه کارما باید نه چیزهای خوب قدیمی بل چیزهای بد تازه باشد. پرسش اصلی حذف یا نفی فن‌آوری نیست، گسترش آن است.»^{۹۴} از اینرو او همواره به هنری که «دور از دسترس یارفهم همگان» و «نخبه‌گرایانه» باشد سخت حمله کرده است. برای او مفهوم تازگی در ابزار بیان تازه خلاصه می‌شود، تازگی محتوای اثر هنری که ویرانگر «عادت» مخاطبین یا توده‌هاست و در نتیجه واکنش منفی آنان را برمی‌انگیزد به چشم او بی‌اعتبار می‌آید. به همین دلیل در گذر دهه‌ها «هنر برای هنر» را چونان «مسیر موازی فاشیسم» مورد حمله قرار داده است.^{۹۵} اما آدورنو تسلط بر عناصر «صنعت فرهنگی» (همچون رسانه‌های همگانی) رانه‌معنای «گسترش از خود، بیگانگی» می‌داند و می‌گوید که پرسش اساسی بر سر نفی مناسبات اجتماعی موجود است و تسلط بر عناصر سازنده‌ی

←

می‌شد و نه اینکه نظریه‌اش ناشی از بی‌تفاوتی او باشد. به همین شکل بسیاری از انتقادهای والدمن به آدورنو در این مقاله قادرست‌اند.

Waldman, D: «Critical Theory and Film» in *New German Critique*, no 12 (1977), PP, 39-60.

۹۳- کافی است واکنش تماشاگران فیلم پول آخرین شاهکار روبرسون را به یاد آوریم تا دریابیم که تماشاگران «صنعت هنری سینما» برای تماشای «فیلم سینما توگرافیک» ساخته نشده‌اند.

94- Benjamin, W: *Understanding Brecht*, P. 121:

۹۵- آدورنو در نامه‌ای به بنیامین از «جبهه‌ی متحدی» یاد کرده که «از برشت تا جنبش جوانان فاشیست در آن شرکت دارند و علیه هنر برای هنر مبارزه می‌کنند».

Benjamin, W: *Gesammelte Schriften*, 1/3, P. 1002.

این مناسبات را به هیچ رو نمی توان با حذف آنها یکی دانست. سال ها بعد آدورنو به یاری هورکهایمر در فصل چهارم کتاب دیالکتیک دوشنگری با دقت بیشتری نکات اصلی را که در نامه هایش به بنیامین چوونان اشاره ای آمده بودند، گسترش داد. به نظر آنان اصل کاربرد هنر توسط توده ها بهر رو بر اساس اصل ضرورت سودمند بودن همه چیز استوار است. آدورنو بی اشاره به بنیامین نوشت: «پس این نظر سقراطی که زیبایی باید سودمند باشد به گرنه ای طنز آمیز به عمل درآمده است.»^{۹۶} نقدی که در این کتاب به فیلم های چارلی چاپلین شده بی شک اشاره ای است به نوشته های برشت و بنیامین در این مورد. «قهقهه ی مداوم تماشاگران» که چنین مورد ستایش برشت و بنیامین بود از نظر آدورنو واکنش دروغین و محافظه کسارانده ی تماشاگران فیلم های چاپلین است: «نمایشی همگانی است. اعضای آن چیزی بیش از منادها [یا عناصر تك] نیستند. همگی خود را به این لذت سپرده اند که همراه دیگران عمل کنند. هماهنگی آنان جز کاریکاتورری از همبستگی نیست.»^{۹۷}

آدورنو در مقاله ی «دقتی دیگر به صنعت فرهنگی» (۱۹۶۰) تاکید می کند که او اصطلاح «صنعت فرهنگی» را به «فرهنگ توده ای» ترجیح می دهد، زیرا اصطلاح دوم این توهم را ایجاد می کند که یگانه شکل برخورد توده ها با هنر همین شکل منفی و ناپذیرفتنی است.^{۹۸} حال آنکه باید تاکید کرد که «صنعت فرهنگی» شکل منحرف برخورد توده ها با هنر را نشان می دهد و یاد آور می شود که باید شکل درست آن را ایجاد کرد.^{۹۹} جای دیگری نیز

96- Adorno. T. w, Horkheimer. M. *op. cit*, P. 156.

۹۷- پیشین، ص ۱۴۱.

98- Adorno. T. w, «Cultur Industry Reconsidered», *New German Critique*, no6 (1977), P. 12.

۹۹- در همان مقاله ی «دقتی دیگر به صنعت فرهنگی» آدورنو با نظر دوستش زیگموند

آدورنو به یاری بازگفتی از هور کنهایمر می گوید: «مبارزه با فرهنگ توده‌ای به دلیل وابستگی آن با تداوم نابرابری و بی‌عدالتی ضروری بود».^{۱۰۰} پس آدورنو به هیچ رو منکر اهمیت دیگرگونی مناسباتی که امکان شرکت توده‌ها را در آفرینش هنری می‌سود می‌کنند نیست، تنها به «شرکت توده‌ها در تجارتی که نام هنر گرفته» گردن نمی‌نهند.

بر خلاف بنیامین، آدورنو نمی‌پذیرد که «ارزش آیینی اثر هنری» در دوران ما یکسره از میان رفته است. او معتقد است که گوهر اصلی کار هنری نفی است، هر اثر هنری در ناتوانی خود در از میان بردن تضاد میان منش همگانی اثر هنری با جنبه‌ی فردی آفرینش هنری در واقع بازگوی تناقضات اجتماعی است و از این رو همواره عنصری از اعتراض، نفی مناسبات موجود و طرح مناسباتی دیگر در جامعه‌ای دیگر (حتی به گونه‌ی يك آرمانشهر یا ناکجا آباد) را همراه دارد.^{۱۰۱} حتی يك قطعه‌ی شعر تغزلی «آن گستره‌ی بیان است که نیروی سازمان‌ها و نهادهای اجتماعی را به مبارزه می‌طلبد و تقاضایش برای جهانی دست نخورده و پاکیزه، به خود ماهیتی اجتماعی دارد».^{۱۰۲} این اعتراض و نفی که به گونه‌ای اجتماعی شکل گرفته مشخصه‌ی اصلی اثر هنری است و اصالت آن را می‌سازد. اگرچه تنکثیر فنی، این اصالت را از میان

کراکauer، نویسنده‌ی کتاب مشهور *از کالیگاری تا هیتلر* موافق است که می‌گوید: «سینما به‌ر رو بازتاب منش فکری يك ملت است» چرا که «تولید فیلم دارای منش همگانی است». نگاه کنید به:

Kracauer. S: *From Caligari to Hitler*, Princeton, 1947, (Reedition 1978).

100- Adorno. T. w, *Prisms*, P. 109,

101- Adorno. T. w, Horkheimer. M, *op, cit*, P. 181.

102- Adorno. T. w, «Lyric Poetry and Society» in: *Telos*, no 20 (1974), P. 56.

ببرد (که آدورنو می‌پذیرد چنین می‌کند) در واقع توان نفی‌کننده‌ی اثر را از میان برده‌است. هسته‌ی اصلی نقد آدورنو به «صنعت فرهنگی» استوار بر کارکرد دگرگون‌شونده‌ی اثر هنری «غیر اصیل» است، کارکردی که نه تنها دیگر جنبه‌ی متعرض ندارد بل پذیرا است. اندیشه‌هایی که آدورنو و هورکهایمر در نقد به «صنعت فرهنگی» منتشر کردند بعدها در آثار هوربرت مارکوزه در مورد «هنر در جامعه‌ی تک‌ساحتی» به شکل ساده‌تر (و همه‌فهم‌تری) تکرار شد.

آدورنو در واپسین کارش نظریه‌ی زیبایی‌شناسی کتابی که پس از مرگش منتشر شد با صراحتی که در نامه‌هایش به بنیامین نیامده، تأکید کرد که از میان رفتن تجلی (مفهومی که به نظر او ریشه در اندیشه‌ی کانت دارد) به کار بنیامین آمد تا «هنر را همچون ابزاری برای رسیدن به اهداف تجربی» مطرح کند و هر اثر هنری را از منش مستقلاً آن جدا نماید و با استناد به تغییرات ناشی از پیشرفت شیوه‌ی تولید و تکثیر مکانیکی، اثر هنری را تنها به اهداف فنی وابسته سازد^{۱۰۳} آدورنو در نامه‌هایش به بنیامین نیز تأکید کرده بود که شرکت توده‌ها در تولید هنری به هیچ‌رو به معنای تعالی هنر نیست، بل هنر را تا حد آگاهی روزمره‌ی توده‌ها تنزل می‌دهد، از سوی دیگر آدورنو فنی کردن هنر که مورد ستایش بنیامین بود را نه در تسلط بر فن باز تولید، بل در کاربرد فن به معنای عنصری درونی (و نه ابزاری) می‌دید. به چشم او موسیقی شوئنبرگ به مراتب بیشتر از سینمای هالیوود نشانه‌ی مهارت فنی و تسلط هنرمند بر ابزار بیانی بود، زیرا شوئنبرگ از آغاز خود را نه با ابزار بل با درون مایه‌های هنر خویش رو در رو می‌دید. در این نامه‌ها، آدورنو از بنیامین خواسته بود که به مواضع سابق خود بازگردد، یعنی به مواضعی که پیش از آشنایی با برشت داشت، آن‌زمانی که (مثلاً در مقاله‌ی وظیفه‌ی مترجم در ۱۹۲۳) می‌نوشت:

103— Adorno. T. W. *Autour De La Theorie Esthetique*, Paris, 1976, P. 79.

«هیچ شعری برای خواننده، هیچ تصویری برای تماشاگر و هیچ قطعه‌ی موسیقی برای شنونده ساخته نشده اند.»^{۱۰۴}

واپسین آثار

اگر از اثر هنری دو دودان تکثیر مکانیکی آن بگذریم، دو کار مهم دیگر بهترین نشانه‌های فعالیت فکری بنیامین در واپسین سال‌های زندگی‌اش محسوب می‌شوند: طرح بزرگ او به نام گذرگاه‌ها در مورد شعر بودلر و تکامل مجامعه‌ی سرزمایه‌داری فیژانسه در سده‌ی نوزدهم، و نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی قادیخ.^{۱۰۵}

نگارش گذرگاه‌ها (*Passagenarbeit*) آرزوی دیرینه‌ی بنیامین بود. هنگامی که او به سال ۱۹۱۳ (در بیست و یک سالگی) به پاریس مسافرت کرد، در نامه‌ای نوشت: «خیابان‌های پاریس بیش از خیابان‌های برلین در حکم خانه‌ی من هستند.»^{۱۰۵} بیست سال بعد هنگامی که برای همیشه آلمان را ترک کرد و به پاریس رفت خود را «درجایی آشنا باز یافت» و نوشت: «هیچ مکانی در زمین چنین به من نزدیک نیست.» او همواره پاریس را خانه‌ی خود می‌دانست. آشنایی کامل با زبان، ادبیات و فرهنگ فرانسه و «عشق به جغرافیای پاریس» باعث شدند که او هرگز احساس مهاجری که مرزهای کشورش به روی او بسته شده‌اند را نداشته باشد. شهری که دایره‌ای گرد آن است «همچون کمربندی که دروازه‌های قدیمی را به یکدیگر می‌پیوند» و از این رو به شهرهای محصور سده‌های میانه همانند است، با این تفاوت که گذرگاه‌هایش عریض‌ترند. آن بولوارهای ساخته‌ی هوسمان که به سربازان لجام گسیخته‌ی اوپی بناپارت امکان می‌دادند تا هر گونه

104— Benjamin. W: *Illuminations*, P. 69.

105— Benjamin. W: *Briefe*, Vol 1, P. 56.

تظاهرات خیابانی را سرکوب کنند اما روزی عرصه‌ی دلاوری سنگر نشینان کمون شدند، همپای کوچه‌های تنگ بازمانده از سده‌های پیش در «ماره» گذرراه‌های پاریس را می‌سازند، راه‌هایی که نماد زندگی قدیم و تازه‌ی يك کلان‌شهر هستند و گویی برای بودلر «پرسه‌زن» و «ولگرد» (Flaneur) ساخته شده‌اند.^{۱۰۶} پس هر بیگانه‌ای، هر پرسه‌زنی تنها در این گذرراه‌های شهری خود را در خانه‌ای امن احساس می‌کند، هر کسی می‌تواند تنهایی خود را در این شهر بازیابد. این احساس مهاجرین دیگری غیر از بنیامین نیز بود: جیمز جویس، گرتروود استاین، ساموئل بکت، هنری میلر، پابلو پیکاسو و ایگور استراوینسکی. «پایتخت سده‌ی نوزدهم» هنوز زنده بود: «در آلمان خود را یکسره منزوی احساس می‌کردم، در کارها و دلبستگی‌هایم با افرادی از نسل خویش شریک نبودم. درحالی‌که در پاریس نیروهایی در کارند - از ژیرودوی نویسنده تا آراگون و جنبش سوررئالیست‌ها - که میان آنها هر آنچه که دلم را مشغول می‌دارد، بازمی‌یابم.»^{۱۰۷} تنها زندگی اندیشمندانه‌ی پاریس او را چنین به خود جذب نمی‌کرد، معماری پاریس، مهم‌تر از همه چیز یادگار سده‌ی نوزدهم بود، سده‌ای که به گفته‌ی هانا آرنت «گویی بنیامین هنوز در آن زندگی می‌کرد، عادات او و حتی شیوه‌ی سخن گفتن او به آن سده تعلق داشتند.»

بنیامین پاریس را به مثابه‌ی شهر و بودلر را چونان شاعر برگزید. به چشم او بودلر آغازگر شعر نوین می‌آمد، کسی که «ریشه‌های کیهانی نوگرایی» را می‌توان به سادگی نزد او بازیافت. هدف بنیامین شناخت «پیشا تاریخ نوگرایی» بود و شعر بودلر راه را به او می‌نمود. ویرانگری خویش‌کننده‌ی زندگی پاریس نشانه‌ای از آن را همراه دارد، در هنر بودلر به شکل کامل

۱۰۶- «ولگرد و پرسه‌زن» که مفهومی اساسی در گذر راه‌ها به شمار می‌آید از شعر بودلر وام گرفته شده است.

۱۰۷- بازگفتی از نامه‌ی بنیامین به هوگو هوفمن شتال (مه ۱۹۲۷)،

Benjamin, W: *Briefe*, Vol.1, P. 446

خود همپای ستایش زندگی، شور و عشق نمایان می‌شود. بنیامین در مقاله‌ی «چند مایه‌ی اصلی در شعر بودلر» نشان داده که نه چشم داشت بودلر از مخاطبین شعرش بل واکنش نامساعد دیگران (مخاطبین ناهشیار، ناقدین ناآگاه و عامه‌ی بی‌اعتنا) سازنده‌ی مایه‌های اصلی شعر بودلر است. همین بی‌پروا ماندن صدایست که چشم و ویرانگری، پرخاشگری و تلخی زبان را به آن عشق بی‌پایان به خویشتن (و به آرمان‌های خویش: جسم و زندگی سرخوش) پیوند می‌زند. به شیوه‌ای شگفت‌آور، بنیامین در شعر بودلر نیز شاهد از میان رفتن تجلی است؛ شهرزاین شاعر تنها، فاقد ارزش آیینی است و در حالیکه از هیچ کس پاسخی دریافت نمی‌کند خود را بدل به یک رسانه‌ی اطلاعاتی می‌کند: «بیا نگر خیزی ناب».

از سوی دیگر شعر بودلر کمال «مکاشفه‌ی زمینی» است. مفهومی که بنیامین آن را از پرسه زدن دیگری در شهر خویش آموخت. همزمان با پیدایی طرح‌گذرها در اندیشه‌ی بنیامین، او مقاله‌ای در باره‌ی سوررآلیسم نوشت. در این مقاله برای نخستین بار پرسش «مکاشفه‌ی زمینی» سربر آورد. در سال ۱۹۲۶ مطالعه‌ی دوستداری پادیس اثر لویی آراگون چندان بر او تاثیر گذاشته بود که خود در این مورد نوشت: «شب‌ها پیش از خواب تنها می‌توانستم دو یا سه صفحه و نه بیشتر بخوانم. تپش قلبم چنان سریع می‌شد که ناگزیر کتاب را می‌بستم.»^{۱۰۸} این کتاب، به چشم اوچونان آرمان توالیس جلوه کرد: رمز آمیز، بازگویی عشقی شگفت‌آور همپای حضور خدایان (همچون سرچشمه‌ی حقیقت و بازگشتی به Paganism). «دستداری پادیس روزنه‌ی نگاه بنیامین به سده‌ی بیستم شد، همانطور که شعر بودلر چشم‌انداز سده‌ی نوزدهم را برای او تعیین کرد. بنیامین مفهوم «مکاشفه‌ی زمینی» را از کتاب آراگون به دست آورد. مفهومی که نزد پیشروان سوررآلیسم – دستکم به شکل آغازین خود – آشنا بود. آندره برتون با آیین و مباحث

۱۰۸ – نامه به آدورنو (۳۱ مه ۱۹۳۵) در :

Benjamin. W: *Briefe*, Vol 2, PP. 662-663.

«کابالا» آشنا بود، آموزه‌های بودایی نیز برای سایر سوررآلیست‌ها بیگانه نبودند. روح عارفانه‌ای که در شیوه‌ی پرداخت و بیان‌اندیشه‌ی سوررآلیست‌ها دیده می‌شد بنیامین را جذب می‌کرد. نوشته‌های آنان - چونان متون کهن هندی - به شطحیاتی همانند بودند که در حالت جذبه، بی‌دخالت آگاهی و به‌گونه‌ای خودانگیخته و غریزی پیش می‌روند. از سوی دیگر تأثیر تدوین سینمایی بر اثر و شعر سوررآلیست‌ها آشکار بود. به‌یاری بازگردان شگردهای سینماتوگرافیک، آنها آسان‌تر توانستند مکاشفه‌های شگفت‌آور خویش را بیان کنند. يك دليل عمده‌ی گرایش بنیامین به آثار سوررآلیست‌ها همین کاربرد فنون سینمایی توسط آنهاست. شاید سوررآلیست‌ها نخستین ادیبانی باشند که آگاهانه ابزار بیان سینما را در ادبیات به کار گرفتند و نسبت به دیگرگونی «ابزار بیانی» پس از پیدایش هنر فیلم حساسیت نشان دادند. نه تنها در آثار ادبی آنان بل در فیلم‌های سوررآلیستی نیز سنایش این «ابزار نوین بیانگری» ادامه یافت. در فیلم‌هایی چون *سگت آندلسی* (اثر لوئیس بونوئل و سالوادور دالی) و *عصر طلایی* (اثر بونوئل) به جای سلسله‌ای از نماها، از يك تصویر تك، تأثیر لازم به دست می‌آمد. این همه به شیوه‌ی نگارش بنیامین تأثیری نازدودنی گذاشتند. اصل تدوین فیلم در گذر ده‌ها به کار گرفته شده است. خوانا یا ضربه‌آلودگی در پاریس، سیل عقاید، بازگفت‌ها و خاطرات، بی‌درپی پیش می‌روند: «هیچ چیز بیش از چهره‌ی يك کلان‌شهر سوررآلیستی نیست.» و لگد آشنا، در گذر راه‌ها پرسه می‌زند و هرچه او می‌بیند را بنیامین می‌نویسد. از پس - زمینه‌ی خیابان‌ها، کوچه‌ها، مغازه‌ها و زندگی تا خاطرات و غم غربتی که شهر در ما بیدار می‌کند، با دیگرگونی‌هایش و از کف دادن‌هایش. گذر ده‌ها را می‌توان با به جستجوی زمان گم شده اثر مارسل پروست قیاس کرد. هردو به مثابه‌ی نگاهی از دور به زندگی بازگوی خاطراتند. هردو در مرز بیداری (آگاهی) و خواب (پندار) چیزی از نظارت آگاهانه را با جوشش خود انگیخته‌ی خاطرات همراه دارند و راز لحن طنزآمیز هر دو اثر را باید در همین نکته یافت: نگاهی از دور دست هستند. چارلی چاپلین: «زندگی در نمای نزدیک سوگبار و در نمای دور خنده‌آور

است.»

میان سورآلیست‌ها، بنیامین، بودلر، پروست و شهر آنها - پاریس - چه چیز مشترك است؟ رویا. نه تنها دنیایی خواب‌گونه بل واقعیت رویاهای روز، رویاهای بیداری. اگر فروید اساس کار خود را بر رویای شب‌ها گذاشته بود، بنیامین با رویای روزها سر و کار داشت، با پندارها، نقشه‌ها و آرمان‌های آدمیان و آن پندارهای همگان که کنش روزمره‌ی مردم شهر را (در گذر راه‌ها، مغازه‌ها، کارخانه‌ها و خانه‌ها) لذات آنها (در کافه‌ها، باغ‌ها و البته در خیابان کلیشی) و تلاش آنان برای تغییر (در پاریس انقلاب، باستی، کمون) برجسته می‌کند. و همراه این رویای روز، امید سر برمی‌آورد؛ این بلذقه‌ی «مشیان» زندگی. مکاشفه‌ی زمینی چیزی جز اثبات حضور این امید نیست. زمین‌ی است چرا که اندیشه‌گران نه از جذبه‌های آسمانی بل همچون داستایفسکی از زمین و خاک درس می‌گیرند و سودای آنان نه رهایی فرد، بل رهایی همگان است.

گذر ده‌ها نیز همچون اثر هنری در دوران تکثیر مکافیک‌ی آن مورد انتقاد آدورنو قرار گرفت. آدورنو از آغاز طرح، در جریان تکوین آن بود. بنیامین نخستین دست‌نوشته‌های کتاب را به سال ۱۹۲۸ در برلین برای او خوانده بود. آدورنو به سال ۱۹۳۵ در نامه‌ای به بنیامین از بخش‌هایی از کتاب انتقاد کرد. در ژانویه‌ی ۱۹۳۸ بنیامین برای واپسین بار با آدورنو ملاقات کرد و از او قول گرفت که کتاب توسط «انجمن پژوهش‌های اجتماعی» منتشر شود. آدورنو همچون سایر همکارانش در «انجمن» از «لحن تند مبارک‌یستی» نوشته‌ی بنیامین آزرده خاطر بود. شاید او در مورد «لحن» گذر ده‌ها اغراق می‌کرد، اما آشکار است که میان نگرش سیاسی بنیامین و سایر فعالین «انجمن» تفاوت عظیمی وجود داشت. در حالیکه بنیامین می‌نوشت: «پرولتاریا وظیفه‌ی رهایی را به نام نسل‌های سرکوب شده به پایان می‌رساند.» (نهادهای بر فلسفه تادیخ/ ۱۲) ماکس هورکهایمر (در ۱۹۳۶) می‌نوشت: «حتی شرایط پرولتاریا در جامعه‌ی حاضر تضمینی برای

شناخت مشخص به دست نمی‌دهد.»^{۱۰۹} راست این است که از سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۳۰ به بعد نظریه‌ی هورکهایمر بیشتر به عقاید ماکس وبر نزدیک بود تا به اندیشه‌ی مارکس. هورکهایمر در ۱۹۴۷ در کوفخرد نوشته: «شیئی شدگی روندی است که می‌توان سرچشمه‌ی پیدایی آن را به سرآغاز جامعه‌ی سازمان یافته و استفاده از ابزار رساند.»^{۱۱۰} یعنی او پدیداری زاده‌ی شرایط نوین تولید و مناسبات اجتماعی سرمایه‌داری را محصول تمامی تاریخ می‌دانست و این یکسر با برداشت مارکس در تناقض بود. آشکار است که اندیشه‌گری چون هورکهایمر از لحاظ گذر دهه‌ها دایره‌شده شود. هنگامی که بخش کوچکی از گذر دهه‌ها در «نظریه‌ی پژوهش اجتماعی» در نیویورک به چاپ رسید، آدورنو نامه‌ی دیگری به بنیامین نوشت و در آن اصول انتقادهای خویش از کار بنیامین را با دقت بیشتری تشریح کرد. به گمان آدورنو در این نوشته ذهنی‌گرایی روانشناسانه به جای تحلیل تاریخی قرار گرفته و مفهوم بت‌وارگی کالاها از دنیای عینی به گونه‌ای نا به جا و نادرست به دنیای ذهنی‌کشانده شده است. از سوی دیگر آدورنو مخالفت بنیامین با مکتب «هنر نوین» (Art Nouveau) را نپذیرفت و از این مکتب در برابر دایره‌ی بنیامین که آن را «بیانگر زوال» می‌شناخت دفاع کرد.

واپسین اثری که بنیامین نوشت (و درست نمی‌دانیم که آیا خود او آن را کاری پایان‌گرفته و کامل می‌دانست یا نه) با عنوان نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخ منتشر شده است. به دلیل ازمیان رفتن یادداشت‌هایی که بنیامین در واپسین سال زندگی خود تهیه کرده بود به درستی نمی‌دانیم که او این نهاده‌ها

109— Horkheimer. M: *Critical Theory*, New York, 1972, PP. 213–214.

110— Horkheimer . M: *Eclipse of Reason*, New York, 1973, P. 47,

را به چه هدفی نوشته بود. آیا می‌خواست آن‌ها را چگونگی پیشگفتاری
روش‌شناسانه برای گذر ده‌ها به کارگیرد؟ یا طرحی آغازین برای یک
پژوهش تازه (مثلاً در مورد فلسفه‌ی تاریخ) بودند؟ یا در پاسخ به انتقادهای
آدورنو نوشته شده بودند و در این مقام گام نخست به حساب می‌آمدند؟ یا
خیلی ساده در همین شکل خود چگونگی ارسال‌های کوتاه بازگویی عقاید تازه‌ی
نویسنده محسوب می‌شدند؟

نهاده‌هایی بر فلسفه قادیخ دومه‌ماه پس از امضای پیمان مولوتوف-ریبن تروپ
(مشهور به پیمان عدم تجاوز میان اتحاد شوروی و آلمان نازی) نوشته
شده‌اند و در حکم برخوردی نقادانه با بسیاری از باورهای دوازده سال
واپسین زندگی بنیامین هستند. این نهاده‌ها به‌دست هانا آرنت و همسرش در
ایالات متحده به دشت آدورنو و هورکهایمر رسیدند (ژوئن ۱۹۴۱) و آنان
واپسین کار دوست خود را سال‌ها بعد یعنی در ۱۹۵۰ منتشر کردند. می‌دانیم
که نهاده‌ها در زمستان ۱۹۳۹-۱۹۴۰ در پاریس نوشته شده‌اند. در این
ایام بنیامین همواره با هانا آرنت و هینریش بلوشر ملاقات می‌کرد. آنان
بارها در مورد کتابی در تاریخ عرفان یهودی که گرشوم شولم از فلسطین
برای بنیامین فرستاده بود بحث می‌کردند و بنیامین به مطالعه‌ی تاریخ جنبش
سبائین که در سده‌ی هفدهم میلادی رخ داده و به گفته‌ی هانا آرنت «واپسین
جنبش سیاسی یهودیان به حساب می‌آمد» و نیز به مطالعه‌ی اندیشه‌ی ایزاک
لوریا (۱۵۳۲-۱۵۷۴) که ایمان مسیحی را به مطالعه‌ی کابالا پیوند زده
و بانی یک جنبش عارفانه‌ی یهودی بردسخت علاقمند شده بود. بنیامین
مفهوم «حضور اکنون» (Jetztzeit) که در نهاده‌هایی به فلسفه‌ی قادیخ
مفهومی اساسی و کلیدی است (شناخت زمان گذشته بر اساسی رخدادهای
کنونی) را از مطالعه‌ی این آثار استنتاج کرد. او نهاده‌ها را علیه تاریخ-
واریگی، جدا کردن رخدادهای تاریخی از یکدیگر و سرهم بندی آنان با
نظمی دلخواه (و به سود نظریه‌ای از پیش تعیین شده) نوشت و کوشید تا بینش
ماتریالیستی از تاریخ را از «تکامل تاریخی انسان» در دل زمان همگون
نهی‌ها کند. او پذیرفت که تصویر دروغین گذشته که همواره به خواست

فاتحین ترسیم می‌شود. راهنمای کنش امروز شود و امیدی دروغین به آینده که تفسیری از بینش ماتریالیستی تاریخ نیز بدان رسیده راهنمای کنش گردد: «فقط برای انسانیت آزاد، گذشته‌اش در تمامی لحظات خود شایسته‌ی یادآوری خواهد بود و هر لحظه‌ای که زندگی کرده با گفتنی خوانا با وضع حاضر به حساب خواهد آمد» و «گذشته را به گونه‌ای تاریخی از هم گسیختن هرگز به معنای شناخت آن چنانکه به‌دستی بود، نیست.»^{۱۱۱} مفهومی که بنیامین از تکامل و پیشرفت به دست داده دگرگونی عظیمی در مفاهیم بنیانی مارکسیسم محسوب می‌شود. حتی خود مارکس نیز مفهومی خوانا با مفاهیم دوران روشنگری از تکامل تاریخی را ارائه کرده بود. او نیز چون کندرسه، تاریخ را روندی در حال پیشرفت و توسعه و در متن آن توانایی آدمی و نیروی نظارت او بر سر نوشت خویش را در حال ترقی می‌دید. تمایز میان مارکس و اندیشه گران دوران روشنگری در این بود که او تکامل را نه در ذهن انسان بل در موازنه‌ی میان نیروهای تولید و مناسبات تولید باز می‌شناخت. همین مفهوم از توسعه و پیشرفت تاریخی توسط کارل کائوتسکی به صورت قاعده در آمد. اما در حالی که مارکس بنا به متن «پیشگفتار» به دآمدی به نقد اقتصاد سیاسی (مشهور به «پیشگفتار ۱۸۵۹») تنها مناسبات تولید را «تشکیل دهنده‌ی ساختار اقتصادی و مبنای راستینی که بر آن رو-

۱۱۱- پیداست که میان نقد بنیامین به تاریخ وارگی و نقد اندیشمندان تحصیل‌گرا و تجربه‌گرا به تاریخ وارگی تفاوت عظیمی وجود دارد. لودویگ ویتگنشتاین «یکانه احکام راست» را «احکام علوم طبیعی» می‌داند

Wittgenstein. L: *Tarctatus Logico-Philosophicus*, London, 1974, P. 25.

و کارل پوپر رد هرگونه تاریخ‌وارگی و آینده‌نگری را از پیشنهاده‌های اساسی روش‌شناسی فلسفی خود قرار می‌دهد. نگاه کنید به:

Popper. K. R: *The Poverty of Historicism*, London, 1976, PP. 52-54, 159.

بنیای حقوقی و سیاسی استوار است» دانسته^{۱۱۲} کائوتسکی «زیسربنای اقتصادی جامعه» را متشکل از نیروهای تولید و مناسبات تولید دانسته و بدین سان مفهوم «تغییرات کمی» (و از این رهگذر پیشرفت گریز ناپذیر جامعه) را طرح کرده است. به همین دلیل تأکید مارکس بر سویه‌های برآمده از پیکار طبقاتی در موازنه‌ی میان نیروها و مناسبات تولید است و «تأثیر گاه تعیین‌کننده‌ی روبنا»^{۱۱۳} را هرگز از نظر دور نمی‌کند؛ اما کائوتسکی پدیدارهای روبنایی را یکباره بدلی برای تغییرات دانست و عملاً در مباحث خود آن‌ها را «جاشیده‌ای و بی‌اهمیت» نامید. از اینرو بنیامین در نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی تاریخی حمله‌ی خود را به‌طور عمده متوجه‌ی برداشت سوسیالیسم (میکراسی) پیروان کائوتسکی (از مفهوم «پیشرفت» کرده است).

این واقعیت که نهاده‌ها پس از امضای قرارداد عدم تجاوز اتحاد شوروی-آلمان نازی نوشته شده‌اند تا حدودی علت لحن تند و تلخ آن‌ها را در نقد به تفسیر نادرست از ماتریالیسم تاریخی روشن می‌کند؛ البته باید به یاد داشت که حمله‌ی نهاده‌ها تنها به مواضع سوسیالیسم میکراسی نیست بل برداشت‌های اساسی (و روش‌شناسانه‌ی) مارکسیسم رسمی در اتحاد شوروی، نیز مورد انتقاد تند بنیامین قرار دارند.^{۱۱۴} بنیامین در این نهاده‌ها خشونت‌باری

112— Marx. K. *A Contribution to the Critique of Political Economy*, Moscow, 1978, P. 20.

۱۱۳— اندر فردریش اشتکلیس در دو نامه‌ی به ژوزف یلوخ (۲۱-۲۲ سپتامبر ۱۸۹۰) و به کنراد اشتمیت (۵ اوت ۱۸۹۰) که تفسیر نادرستی که بنا به آن مارکس و او منتقدند که تنها عامل تعیین‌کننده اقتصاد است سخت حمله کرده و بر تأثیر عواقل و روانی که در بسیاری از موارد تعیین‌کننده‌ی شکل دیگر گونی‌ها هستند تأکید کرده است (۱۸۹۰).

Marx. K, Engels. F. *Selected Correspondence*, Moscow, 1975, PP. 395, 393.

۱۱۴— در دهه‌ی ۱۹۳۰ پس از چند کنفرانس تاریخ‌نگاران که در مسکو و زیر نظر

مدافعین مارکسیسم رسمی اتحاد شوروی - از جمله لوکاج که در زمان نگارش نهاده‌ها در مسکو به سر می‌برد و سخت هوادار استالین و سیاست حزب کمونیست اتحاد شوروی بود - را نیز مورد حمله قرار می‌دهد. ۱۱۵ شکست جنبش کارگری آلمان و فاجعه‌ای که بشریت در پیکر دومین جنگ جهانی با آن روبرو شد به چشم بنیامین دیگر تنها گناهی ناشی از نادانی و یا حتی خیانت رهبران جنبش کارگری نمی‌آمد، بل او این شکست را نتیجه‌ی منطقی نابسند بودن پراکسیس و شناخت نظری جنبش کارگری از انقلاب و از مفاهیم مهمی چون پیشرفت تاریخی می‌دانست. تحلیل سیاسی و نقد از بینش «هم نواگرا» (Conformist) در نهاده‌ها، نمونه‌ای از نقد نظری و ریشه‌ای بنیامین به مفهوم نادرست «پیشرفت تاریخی» محسوب می‌شود.

سوال‌ها بنیامین بر این باور بود که بخشی از آرمان‌های او در اتحاد شوروی تحقق یافته و به همین دلیل در دفاع از «سوسیالیسم شوروی» در برابر دشمنان این جامعه، از آن «بخش دیگر آرمان‌های خود» سخنی به میان نمی‌آورد. او به این پندار نادرست و خطرناک پایبند مانده بود که به دلیل ضرورت دفاع از اتحاد شوروی باید در مورد فجایعی که در اردوگاه‌های کار اجباری و زندان‌ها و شکنجه گاه‌های استالین می‌گذرند خاموش ماند. هر چند او از

→

کمیته‌ی مرکزی حزب کمونیست اتحاد شوروی تشکیل شد، مقرر گردید که تمامی جوامع بشری موظفند از پنج پله‌ی «اشتراکی‌آغازین - فئودالیسم - سرمایه‌داری - سوسیالیسم - کمونیسم» بگذرند. در نتیجه آثاری که مارکس در مورد وجوه تولید پیشا سرمایه‌داری و به ویژه وجه تولید آسیایی نوشته بود مردود اعلام شدند. بنیامین که از طریق کارل اگوست ویثفوگل تاحدودی با این نوشته‌ها آشنا شده بود، به خوبی می‌توانست منش ضد علمی نظریه‌ی رسمی (که هنوز هم نظریه‌ی اصلی تاریخ نگاران شوروی است) را درک کند.

115- Witte. B: «Benjamin and Lukacz» in *New German Critique*, no5. (1975). P. 14.

دیدگاه نظری و اندیشه گون تسلیم بیش رسمی استالینیستی از مارکسیسم نشد و از نظر سیاسی نیز هرگز عضو حزب کمونیست آلمان یا اتحادیهی نویسندگان وابسته به آن نشد و از مواضع سیاسی آنان باصراحت دفاع نکرد؛ اما اختناق و کشتار در شوروی را نیز محکوم نکرد. در حالیکه دلبستگی خود را به انقلاب روسیه و رژیم شوروی به هیچ رو پنهان نمی کرد در برابر جنایاتی که در آن کشور رخ می دادند خاموش ماند. درست در زمانی که او در اثر هنری دودان قکثیر مکانیکی آن می نوشت: «در شوروی کار حق سخن یافته است» مقدمات دادرسی زینوویف و کامنف فراهم می شد و بوخارین همراه ده ها انقلابی قدیمی دیگر نوبت خود را انتظار می کشیدند شکنجه ها و دادرسی های نمایشی که به شیوهی سده های میانه جریان داشتند، اعتراف های دروغینی که دستامد شکنجه های شیوه دار مداوم منتهمین بودند هیچ يك به چشم بنیامین چندان مهم نیامدند تا علیه رژیم شوروی چیزی بنویسد. در حالیکه کسانی چون کارل کرش، آنتون پانکول، آمادئو بوردیگا، لیون ترویسکی، آنا ییمین، نین، ویکتور سرژ (که عقاید آنان با یکدیگر متفاوت بود) علیه جنایات و دیکتاتوری حزب کمونیست اتحاد شوروی موضع داشتند و در غین بحال به آرمان های خویش وفادار مانده بودند و «به دایمان بورژوازی» نیز نیفتاده بودند، کسانی چون برشت و بنیامین همچنان از نشان آشکار مواضع خویش هراس داشتند.^{۱۱۶}

برشت نیز چون بنیامین گمشد از مسکو را به معنای گسست از آرمان های طبقه ی کارگر نمی پنداشت و سکوت اختیار کرده بود. امادستکم در جمع یاران مقدود، نظریات انتقادی خود در مورد آنچه که در شوروی می گذشت را

۱۱۶- بنیامین در ۲۴ ژوئن ۱۹۳۹ در نامه ای به هورکهایمر نوشت: «اتحاد شوروی مأمور منافع ما در جنگ آینده خواهد بود، یکماه و نیم بعد پیمان میان شوروی و آلمان نازی امضا شد. نگاه کنید به:

Buck-Morss. S: *op. cit*, P. 150.

بیان می‌کرد. او برخلاف لوکاخ به شوروی مهاجرت نکرد و به ایالات متحد رفت، با نگارش و به روی صحنه آوردن دادرسی گالیله به یاری استعاده‌ای بیش و کم آشکار، دادرسی‌های مسکو را محکوم کرد. پس از آنکه «کمیته‌ی بررسی فعالیت‌های ضد امریکایی» به او اجازه‌ی اقامت بیشتر در ایالات متحد را نداد و آلمان غربی نیز او را نپذیرفت به آلمان شرقی رفت. ۱۱۷. اما واقعیتی دربار است که او نیز چون بسیاری از مخالفین چپ‌گرای سیاست سرکوب و ترور استالینی، حتی خارج از شوروی، شهادت اخلاقی بیان صریح مخالفت خود را نداشت. برشت در داستان مه‌تی (که در پایان دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشت و ۹ سال پس از مرگش منتشر شد) نظریات خود را در مورد جنایاتی که در شوروی رخ می‌دادند نوشت (اما آنرا منتشر نکرد) در مه‌تی او با زبانی که یادآور مزده‌ی حیوانات جرج ارول است، داستانی را در چین باستان بیان می‌کند: می‌ان له [لنین] قیام شهروندان کشور سو [شوروی] را علیه امپراتور رهبری می‌کند و به پیروزی می‌رساند. اما جانشین او نی‌ان [استالین] راه امپراتور را در پیش می‌گیرد. او مخالفین خود را در انجمن [حزب] سرکوب می‌کند و پس از دادرسی‌های غیر قانونی به قتل می‌رساند. مه‌تی با نی‌ان مخالف است و می‌گوید: «هرچند در دوران نی‌ان صنعت در سو رشد کرده و کشاورزی همگانی شده اما انجمن در خارج از سو شکست خورده است. در داخل سو نیز دیگر اعضا نمی‌توانند دبیران انجمن را برگزینند، بل دبیران، اعضا را انتخاب می‌کنند، اگر خطایی روی دهد، آنان که خطا را یادآوری می‌کنند به مجازات می‌رسند و نه آنان که خطا را مرتکب شده‌اند، این دسته‌ی آخر حتی به مقامات بالاتری هم دست می‌یابند. مامورین اداری دیگر نه بهترین اعضا بل چارپلوس‌ترین آنها هستند... رهبران سو دیگر از حقایق چیزی نمی‌آموزند و حتی از حقیقت

۱۱۷- برشت در واپسین سال‌های حیات خود یکسر مدافع نظام مستبد حاکم بر آلمان شرقی بود. او در برابر کشتار کارگران برلین شرقی در ۱۹۵۳ جانب سرکوبگران یعنی «حزب-حکومت» را گرفت.

نیز ناراضی هستند... مه‌تی نمی‌تواند بیش از این شاهد زیرپا نهادن آیین بزرگ باشد. اسنادش کو [کارل کرش] نیز راهی دیگر در پیش گرفته است. خارج از کشور سو نیز هر کس که به روش‌های نی‌ان نقد می‌کند، حتی اگر به سو وفادار مانده باشد به جاسوسی متهم می‌شود.» جمله‌ی واپسین نمایشگر هراس برشت، بنیامین و بسیاری دیگر از اندیشه‌گران است. در نظر آنان وفاداری به سو، به شکل غم‌انگیزی با وفاداری به نی‌ان یکی شده است. پس باید خاموش ماند تا به جاسوسی متهم نشد، اگر چیزی هم در محدوده‌ی اتاق کارخویش نوشتی باید همانجا پنهانش کنی و در میان دیگران اعلام کنی که در سو «کار حق سخن یافته است.»

بنیامین در گفتگو با برشت یادآور مخالفت برشت با رخدادهای شوروی شده است: «شاعران آنجا روزگار سختی دارند. اگر نام استالین در شعری نیاید این را نشانه‌ی نیت بدشاعر خواهند دانست»^{۱۱۹} بنیامین می‌نویسد که برشت در جدل خود علیه لوکاچ می‌دانست که لوکاچ آنجا دوستان زیادی دارد: «پرسیدم اما شما هم آنجا دوستانی دارید، مگر نه؟ گفت، خیر واقعیت این است که ندارم. مسکوئی‌ها هم ندارند، چونان مردگان.»^{۱۲۰} و باز «در روسیه بر پرولتاریا حکومت می‌کنند... برشت از سلطنت کارگری یاد می‌کرد.»^{۱۲۱} سر نوشت رقت‌بار این اندیشه‌گران چنین بود که شاهد ظلم باشند و خویشان را محکوم به خاموشی کنند چرا که می‌پنداشتند: «باید از چیزهای تازه‌ی بد آغاز کرد و نه از چیزهای قدیمی خوب.» آنان ندانستند «چیز تازه‌ای» که تسلیم آن شده‌اند و زبان به ستایشش گشوده‌اند در واقع چیزی عتیقه است. اما نهاده‌ها به این خاموشی پایان داد. این نوشته‌ی درخشان نه تنها در حکم گسست از «بینش

118— Esslin. M. *Brecht: The Man and his Work*, New York, 1971. PP. 177-178.

119— Benjamin. w: *Understanding Brecht*, P. 115.

۱۲۰ — پیشین، ص ۱۱۹.

۱۲۱ — پیشین، ص ۱۲۰.

رسمی» است بل تفسیری تازه از آثار مارکس نیز محسوب می‌شود. آدورنو به بنیامین نوشته بود که پس از گرایش به مارکسیسم آثار او فاقد اقتدار فلسفی دیشی نمایش سوگبار آلمانی شده‌اند و شولسم نیز به او هشدار می‌داد که «با دشواری عنصری بیگانه به مبانی اندیشه‌ی خویش را به کار گرفته‌ای و تنها توانسته‌ای تئولوژی دنیوی خود را به قلمروی مارکسیسم بکشانی». ۱۲۲ به راستی کشش بنیامین به مارکسیسم بیشتر فلسفی بود و در گستره‌ی روش شناسی جای داشت و کمتر سیاسی بود. همانطور که خود او در مورد قادیخ و آگاهی طبقاتی اثر لوکاج (که به یاری این کتاب با مارکسیسم آشنا شد) در نامه‌ای به شولسم (۱۶ سپتامبر ۱۹۲۴) از کاپری نوشته: «علت این که کتاب لوکاج مرا تکان داده این است که او از امور سیاسی آغاز کرده و در پایان به احکام شناخت شناسانه‌ای دست یافته که برای من سخت آشنايند». ۱۲۳ پرسش اصلی برای بنیامین نظری بود و نه سیاسی. در همین نامه او نوشته که مایل است درباره‌ی کتاب لوکاج «پژوهش مفصلی» انجام دهد. در نامه‌ی دیگری (۲۶ مه ۱۹۲۶) بنیامین می‌نویسد که هنوز در گزینش «عنصر سیاسی مارکسیسم» تردید دارد و از ضرورت این همانی بینش سیاسی و بینش تئولوژیک زمینی یاد کرده است، نظری که تا واپسین روزهای زندگی‌اش با او همراه ماند و عاقبت در نهاده‌ها سر بر آورد. از آن پس بنیامین پروبلماتیک‌های مارکسیستی را در آثار خود به کار گرفت. اما از آن سو، در شوروی، او را آسان نمی‌پذیرفتند. مقاله‌ی مفصلی را که به او سفارش داده بودند (مقاله‌ای درباره‌ی گوتته برای دایرةالمعادف شوروی) چاپ نکردند. مقاله‌ای در نشریه‌ی آلمانی زبان ادبیات بین‌المللی چاپ شوروی به سال ۱۹۳۸ او را «شاگرد هیدگر»

122— Radnoti. S: «Benjamin's Politics» in: *Telos*, no. 37 (1978).

123— Benjamin. W. *Briefe*, Vol 1, P. 355.

معرفی کرد^{۱۲۴} (به یاد آوریم که مارتین هیدگر به دلیل مواضع سیاسی که در سال ۱۹۳۳ اعلام کرده بود، در شوروی «فیلسوف نازی‌ها» شناخته می‌شد.)

تأثیر اندیشه‌ی سیاسی بنیامین بر نوشته‌های او را می‌توان در مواردی از آثارش به‌صورت جلوه‌ی بینشی یکسونگر و جزمی مشاهده کرد. در خیابان یک طرفه می‌خوانیم: «پیکار طبقاتی پرسش آزمایش قدرت نیست که بدانیم کدام جانب پیروزی می‌شود و کدام جانب شکست می‌خورد... اندیشه‌ای چنین در حکم آفرینش پندارهای رمانتیک از حقایق است. زیرا بورژوازی چه در پیکار پیروز شود و چه شکست بخورد محکوم به سقوط است. و این نتیجه‌ی تناقضات درونی اوست. تناقضاتی که به سان سرنوشتی گریزناپذیر نمایان می‌شود. پرسش راستین تنها اینجاست که آیا خود این طبقه خویشان را از میان می‌برد یا به وسیله‌ی پرولتاریا از میان می‌رود. پاسخ به این پرسش تداوم یا پایان تکامل فرهنگی را که سه هزار سال به طول انجامیده در پی دارد.»^{۱۲۵} این نمونه‌ای آشکار از باور «اکونومیستی» به کارکرد نیروهای عینی، بحران‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی/ فرهنگی طبقه‌ی حاکم است. چنین برداشتی از تناقضات داخلی که ناگزیر به سقوط طبقه‌ی حاکم ختم خواهد شد با روح سایر آثار و روش کار و اندیشه‌ی بنیامین خوانا نیست. آدورنو درست به چنین برداشت‌های بی‌مایه‌ای در آثار او انتقاد می‌کرد. سال‌ها بعد بنیامین با این برداشت‌های جبرگرایانه و نادرست به گونه‌ای قاطع در نهاده‌ها تصفیه‌ی حساب کرد. بحث بنیامین در مورد «هم‌نواگرایی» در جنبش کارگری که در نهاده‌ها آمده است - این بینش که طبقه‌ی کارگر بر اساس جریان تکامل تاریخ پیش می‌رود و توسعه‌ی

۱۲۴ - بنیامین از این نکته باطنی در نامه‌ای به گره‌تل آدورنو (۲۰ ژوئیه ۱۹۳۸) یاد کرده است.

Benjamin. W. *Briefe*, Vol 2, 771.

125 - Benjamin. W. *Gesammelte Schriften*, 4/1, P. 122.

جامعه به هر دو به سود اوست - و نقد بر این شیوهی اندیشه، نه تنها نشان می‌دهد که بازگفتنی که در بالا از او آوردم تا چه حد جبر گرایانه و نادرست است، بل در حکم مبنای تازه‌ای به فهم کاستی نظریه‌ی انقلاب نیز هست. او چپو کولتی هنگامی که می‌نویسد: «سوسیال دموکراسی آلمان راه پارلمانی را در ارفورت برگزید، نه از آن رو که مفهوم طبقاتی دولت را از دست داده بود، بل به این دلیل که ایمان جبری و قطعی به توسعه‌ی خودکار و تکامل اقتصادی به او اطمینان می‌داد که در دست گرفتن قدرت به دلیل طریقی خود بخودی، ثابت و گریزناپذیر ممکن است، طریقی آرام چون روند تکامل طبیعی.»^{۱۲۶} در واقع حکم اصلی بنیامین در نهاده‌هایی بر فلسفه‌ی نادینخ را تکرار می‌کند. بنیامین همپای گسست از پیشداوری‌ها، با سلامت فکر يك آزاداندیش که دیگر هیچ جزم و فرض از پیش تعیین شده‌ای مانع او نیست در گذر ده‌ها می‌نویسد: «مارکس گفته که انقلاب در حکم او کوموتیو تاریخی جهان است. اما شاید وضع به راستی متفاوت باشد. شاید انقلاب در حکم پیشرفت قطار نباشد بل آن حرکت دستی باشد که دستگیره‌ی خطر را می‌کشد.»^{۱۲۷}

در نهاده‌ها نقد به پیشینه‌ی فکری و سیاسی خود بنیامین سرچشمه‌ی نقد به عقاید دیگران شد. اینجا شاهدیم که فرهنگ غرب (و نه تنها اثر هنری) عقلی، اهالت و ادش آیینی خود را از دست داده است. بنیامین در

126- Colletti. L. *From Rousseau to Lenin*, London, 1973, P. 105.

۱۲۷- این جمله در میان یادداشت‌های بنیامین پیدا شده و رولف تیدمن آن را در پیشگفتاری بر چاپ آلمانی کتاب بنیامین شادل - بودلو: شاعری در دودان شکوفایی سرمایه‌داری (فرانکفورت ۱۹۶۹ ص ۱۸۹) آورده است. ارنست بلوخ معتقد بود که این جمله به عنوان یکی از نهاده‌هایی بر فلسفه نادینخ باید شناخته شود.

نهادها کوشید تا نظام گذشته (یهودیت) و نظام امروز (مارکسیسم) را به یکدیگر نزدیک کند و در عین حال خود از هر دوی آنان فاصله گرفت. اما فاصله او چندان نبود که بتواند به بینشی تازه از مسیانیزم دست یابد. ۱۲۸ شاید به همین دلیل او جنبه‌های «مسیانی» فاشیسم را نادیده گرفت و نتوانست مفهومی درست (یا دستکم هم نهادی تاریخی / فلسفی و انتقادی) از مناسبت میان مسیانیزم و جامعه‌ی بی‌طبقه در آیین مارکس به دست می‌دهد. نکته‌ی مرکزی که در نهادها برجسته است (و به دلیل همین نکته، این متن کوتاه همچون یکی از مهمترین نوشته‌های سده‌ی حاضر در مورد فلسفه‌ی تاریخ جلوه می‌کند) برداشت تازه‌ی بنیامین از مفهوم پیشرفت و توسعه‌ی تاریخی است. در حالیکه تمامی اندیشه‌گران چپ‌گرا در پی فهم هگل از تکامل تاریخ، توسعه‌ای همواره رو به پیش، همخوان و تام را می‌پذیرفتند (هرچند که همگی چونان هگل به برگشت‌ها و ایستگاه‌های تاریخی معتقد بودند اما در نهایت تاریخ را تکامل‌رایی انسان می‌یافتند) بنیامین به‌عدم تداوم تاریخی معتقد بود و می‌نوشت: «تداوم تاریخ از آن ستمگران است» ۱۲۹ به‌نظر بنیامین تاریخ مسیر تکاملی را نمی‌پیماید، بازگشت و کاربرد روش‌های مشابه، مشخصه‌ی عمده‌ی آن است. او سنت را حضور زنده‌ی گذشته در امروز می‌دید و می‌نوشت که عناصری از گذشته (بیرون هر گونه برداشت از تداوم تکاملی) همواره یکسان باقی می‌مانند. فرشته‌ی تاریخ او رو به‌سوی گذشته دارد و تندباد توسعه و پیشرفت او را در حالی به پیش می‌راند که

۱۲۸ - در مورد برداشت‌های گوناگون یهودیت از مسیانیزم نگاه کنید به :
Buber. M: *Paths of Utopia*, Boston, 1936.

۱۲۹ - یادداشتی با عنوان «پرسش روش» در :
Benjamin . W : *Gesammelte Schriften*, 1/3 , P . 1236 .
در نهادها می‌خوانیم : «تاریخ نگار با چه کسی همفکر است؟ پاسخ‌گرفتن ناپذیر چنین است : با فاتح.»

دشواری‌های موجود را حل نشده باقی گذاشته است. پس رهایی تاریخی بی‌معناست و کنش کشف گذشته روند باز زنده کردن آن نیست بل در حکم همدردی با نسل‌های گذشته است. ۱۳۰ تاریخ در خود فاقد معناست، تنها در مناسبتی که با زمان حاضر دارد می‌توان آن را قایل کرد. زمان حاضر تاریخ گذشته را به کار می‌گیرد. تاریخ چنان مفهومی غیرتفسیری، نه برای روشن کردن ابهام زمان حاضر بل برای کشیدن حجابی رمز آمیز روی آن به کار می‌رود. این نکته که گذشته به کار مبهم کردن زمان حاضر می‌آید در نخستین نوشته‌های بنیامین وجود داشت و اینجا در واپسین کار او نیز سر بر آورده است. بنیامین به حکمی که در مقاله‌ی «زندگی دانشجویی» نوشته بود همچنان وفادار است: «مفهومی از تاریخ که استوار به مفهومی از زمان بی‌پایان باشد و تنها با ضرباهنگ وجود انسانی به واحدهای متمایز تقسیم شود فاقد معناست». در نهاده‌ها او به این نظر قدیمی خویش بازگشته و می‌گوید که زمان اساساً تقسیم ناشدنی است و به همین دلیل زمان مسیح موعود را در همه‌ی تاریخ می‌جوید. به این اعتبار ناکجا آباد در انتهای تاریخ قرار نگرفته بل در هر لحظه‌ای که ستم‌دیدگان بدان می‌اندیشند حضور دارد. رهایی چیزی جز دیدن نشانه‌ی رهایی نیست.

ب. احمدی

شهریور ۱۳۶۴

۱۳۰. پرده‌ای نقاشی از کله به نام «فرشته‌ی نو» فرشته‌ای را نشان می‌دهد که می‌کوشد تا از مکانی بگریزد که انگار مدت‌ها آنجا در اندیشه ایستاده بود. چشم‌هایش می‌درخشند، دهانش باز است و بال‌هایش گشوده‌اند. فرشته‌ی تاریخ را نیز می‌توان چنین تصویر کرد. روی او به سوی گذشته است و در حالیکه ما رشته‌ای از حوادث را شاهدیم، او تنها شاهد فاجعه‌ای یکه است. فاجعه‌ای که ویرانه‌ها می‌آفریند و به زیر پای او می‌ریزد. فرشته می‌خواهد بماند، مردگان را بیدار کند و هر چیز درهم شکسته را بازسازی کند. اما تندبادی که از بهشت می‌وزد چنان باشدت بر بال‌های او می‌پیچد که قادر به بستن آنها نمی‌شود. این توفان به گونه‌ای مقاومت ناپذیر او را به سوی آینده‌ای پیش می‌راند که پشت بدان داشت. زیر پای او انبوه ویرانه‌ها سر بر آسمان می‌کشند. این توفان را ما توسعه می‌خوانیم. (نهاده‌ای بر فلسفه‌ی قادیخ، نهاده‌ی نهم)

چند نکته

۱

چاپ آثار والتر بنیامین به سال ۱۹۵۵ (پانزده سال پس از مرگ نویسنده) به همت تئودور. و. آدورنو و گره تل آدورنو (با همکاری گرشوم شولم) آغاز شد: *Schriften*, 2 Vols, Edited By: Adorno. T. W., Adorno. G. Frankfurt Am Main, 1955.

همین چاپ اساس انتشار برگزیده‌های آثار بنیامین است که به اشکال گوناگون به زبان آلمانی (در مجلداتی چون اشراق‌ها، فرشته‌ی نودین، اثر هنری و سایر مقالات) و به زبان‌های دیگر منتشر شده‌اند.

به سال ۱۹۶۶ مجموعه‌ای از نامه‌های والتر بنیامین توسط تئودور. و. آدورنو و گرشوم شولم در دو مجلد به چاپ رسید:

Briefe, 2 Vols, Edited By: Adorno T. W., Scholem. G. Frankfurt Am Main, 1966.

آدورنو تاکید کرد که آثار و نامه‌ها علیرغم دقت انتقادی و سخت‌گیری خاصی که در موردشان به کار رفته، باز هم متون نهایی نوشته‌های بنیامین

به حساب نمی آیند و همچنان باید چشم انتظار چاپ دقیق تری از آثار او بود. نادرستی ها که در این کتاب ها یافت می شوند، بیشتر به دو دلیل زیر وجود دارند: ۱) در موارد رجوع به دستخط های بنیامین، خط ناخوانای او سرچشمه ی دشواری ها و نادرستی های بسیار بوده است. ۲) در متونی که در زمان حیات بنیامین از او منتشر شده اند نادرستی های چاپی فراوانی دیده می شود که سرچشمه ی بدفهمی هایی شده اند. آدورنو تا کید کرد که چاپ کامل و انتقادی آثار بنیامین همچنان به صورت یک وظیفه ی مرکزی و اصلی پیش روی پژوهشگران قرار دارد.

چاپ مجموعه ی کامل آثار بنیامین به ویراستاری رولف تیدمن و هرمن شوپن هاووزر از سال ۱۹۷۲ آغاز شد:

Gesammelte Schriften, 6 Vols, Edited By :
Tiedmann. R, Schweppenhauser, Frankfurt Am
Main, 1972 – 1983 .

این مجموعه در شش مجلد به چاپ رسیده که مجلد نخست از سه کتاب و مجلد چهارم از دو کتاب تشکیل شده اند.

با پایان کار انتشار این مجموعه تمامی کتاب ها، مقالات، نامه ها و یادداشت های بنیامین به چاپ رسیده اند مگر پاره ای از یادداشت های او که هم اکنون در «آرشیو پتسدام» در آلمان شرقی وجود دارند. بخش عمده ای از این یادداشت ها را برتولت برشت و تعدادی را نیز آسیه لاسیس به این آرشیو سپرده اند. این نوشته ها در بیش از چهل پرونده نگهداری می شوند و دولت آلمان شرقی آن ها را منتشر نکرده و برای چاپ مجموعه ی آثار بنیامین در اختیار رولف تیدمن و هرمن شوپن هاووزر قرار نداده است. *

* ساندور رادنوتی که پرونده ها را دیده است، در مقاله ای توضیح داده که نکات فهمی در آن ها می توان یافت «مثلاً صفحه ی ۳۹ از پرونده ی شماره ی ۲۹ درباره ی برشت است، در آن آمده که، «برشت اندیشه ی دینی دارد اما به شکل بازگفته».

Radonoti . S : « Benjamin's Politics » in : *Telos* No 37
(1978)

به زبان انگلیسی دو برگزیده‌ی مقالات بنیامین به نام‌های *Illuminations* و *Reflections* ، (به ویراستاری هانا آرنت) فراهم شده‌اند. نخستین در سال ۱۹۶۹ و دومی پس از مرگ آرنت به سال ۱۹۷۸ منتشر شده‌اند. برگردان انگلیسی آثار مهم بنیامین چون *دیشه‌ی نمایش سوگبار آلمانی*، *شادل بودلر*، *شاعری در دودان شکوفایی سرمایه‌داری*، *دشناخت برشت* : برگزیده‌ی مقاله‌ها درباره‌ی برشت و خیابان یک طرفه همه توسط *New Left Books* در لندن منتشر شده‌اند و نام مشخصات آن‌ها پیش از این در پانوشته‌ها آمده‌است. پاره‌ای از مقالات او نیز در نشریات دانشگاهی ایالات متحد و نیز در نشریاتی چون *Telos* ، *New German Critique* و *New Left Review* به چاپ رسیده‌اند.

به زبان فرانسه، برگزیده‌ای از مقالات بنیامین در دو مجلد به نام‌های *اسطوره و پرخاشگری* و *شعر و انقلاب* در سال ۱۹۸۱ توسط انتشارات Denoel در پاریس منتشر شده‌است. مجموعه‌ی نوشته‌های بنیامین درباره‌ی برشت نیز در کتاب‌ها جیمی *Maspero* چاپ شده و به سال ۱۹۸۳ برگردان بودلر منتشر شده (که بسیاری از ناقدان آن را «حادثه‌ی بزرگ ادبی سال» خواندند) مشخصات و نام این کتاب‌ها نیز در پانوشته‌های پیشگفتار آمده‌اند.

۲

مقالاتی که در کتاب حاضر آمده‌اند برای نخستین بار چنین چاپ شده‌اند : تصویر پرده‌ست در نشریه‌ی *Literarische Welt* به سال ۱۹۲۹
درباره‌ی «ابله» داستایفسکی در نشریه‌ی *Die Argonauten* . شماره‌ی نخست، سال ۱۹۲۰ ص ۲۳۵-۲۳۱ .
فرانتس کافکا در نشریه‌ی *J judaische Rundschau* در دسامبر ۱۹۳۴ .

سودآلیسم در نشریه‌ی *Literarische Welt* شماره‌ی نخست، (۱۵-۸ فوریه ۱۹۲۹).
 حکایت‌گر: اندیشه‌هایی درباره‌ی آثاد نیکلای لسکوف در نشریه‌ی
Orient Und Okzident در سال ۱۹۳۶.
 اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن در نشریه‌ی
Zeitschrift Fur Sozialforschung. شماره‌ی ۵ در نیویورک،
 سال ۱۹۳۶.

۳

اساس برگردان فارسی حاضر بر گردان های فرانسه و انگلیسی مقالات
 بنیامین به مشخصات زیر بوده است:

Illuminations, Edited By: Arendt. H, Translated
 By Zohn. H, Collins/Fontana Book S, London,
 1973, 280 P.

Poesie Et Revolution, Traduits Par: De Gandillac.
 M. Denoel, Paris 1971, 289 P.

مایل بودم یکی از دو برگردان را چونان ماخذ اصلی برگردان و متن
 فارسی به کار گیرم و از دیگری در یافتن و حل دشواری‌ها سود جویم.
 چنین کاری به ناقدین امکان می‌داد تا آسان‌تر بتوانند خطای‌های کار مرا
 گوشزد نمایند، زیرا با رجوع به ماخذ اصلی می‌توانستند نادرستی‌های
 ترجمه‌ی مرا بیابند. اما از همان آغاز کار، متوجه شدم که متون انگلیسی
 و فرانسه سخت باهم متفاوتند. برگردان ایتالیایی به مشخصاتی که می‌آید:

L'Opera D'Arte Nell'Epoca Della Sua Ripro-

ducibilita Tecnica, Traduzione Di: Enrico Filippini,
Torino, 1960.

در مورد رساله‌ی اثر هنری دو دورانِ تکثیر مکانیکی آن، گاه به گاه با یکی از دو متن انگلیسی و فرانسه خوانا بود. پس به ناچار هر دو متن را پیش روی خود نهادم و براساس مقابله‌ی آنها برگردان حاضر را فراهم کردم.*

اما نتیجه‌ی کار مرا راضی نکرده است. معتمد که وظیفه‌ی ترجمه‌ی آثار بنیامین از زبان آلمانی همچنان پیش روی اندیشه‌گرانی است که با این زبان آشنايند. اما نمی‌توانستم به امید کار آنها صبر کنم. شاید برگردان حاضر راهنمای شناخت خواننده‌ی فارسی زبان از خطوط کلی اندیشه‌ی والتر بنیامین گردد، شاید هم به مترجمی که در آینده آثار بنیامین را از زبان اصلی به فارسی برمی گرداند یاری کند.

*. پانوشته‌ها را یک‌برابر برای متن فارسی تهیه کرده‌ام. چند یادداشت خود بنیامین نیز نام او را همراه دارند. پانوشته‌های بنیامین به مقاله «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» در پایان این مقاله آمده‌اند.

تصویر پروست

سیزده مجلد به جستجوی زمان گم شده اثر مارسل پروست برآیند هم‌نهادی از عناصر ناسازگار است. اینجا شطحیات يك عارف، هنر يك نویسنده، زنده دلی يك طنز نویس، دانش يك پژوهشگر و خود آگاهی يك تك خیال* همگی در زندگینامه‌ای خودنوشته با یکدیگر ترکیب شده‌اند. چه راست گفته‌اند که تمامی آثار بزرگ ادبیات یاسبکی خاص را پایه می‌گذارند و یا آن را ویران می‌کنند، به بیان دیگر هر يك همچون موددی خاص جلوه‌گر می‌شوند. و میان همه‌ی این موارد، اثر پروست ژرف‌ترین نمونه‌هاست. از ساختار آن که هم داستان است، هم زندگینامه‌ی خودنوشته، هم توصیف يك زندگی تا نحو جملات بی‌پایان آن (انگار شط نیل زبان اینجا طغیان کرده تا زمین حقیقت را آبیاری کند) باری، همه چیز ضابطه را در هم می‌شکنند. این نمونه‌ی یکه‌ی آفرینش ادبی، بزرگ‌ترین دستاورد دهه‌های اخیر محسوب می‌شود، و این نخستین نکته‌ی روشنگری است که ما را تکان می‌دهد. شرایطی که در آنها کتاب نوشته شد سخت نامساعد بودند: بیماری شدید، ثروت فراوان و موقعیتی غیرطبیعی. راستی که این شیوه‌ی زندگی را نمی‌توان الگویی برای دیگران دانست. هرچند که همه چیز آن تقلیدناپذیر است. دستاورد درخشان ادبی دوران ما جایگاه ویژه‌ی خود را در دل ناممکن‌ها، در مرکز مخاطرات - و در عین حال بی‌اعتنا به آنها - یافته است و به همین دلیل این «کار همه‌ی زندگی نویسنده» همچون واپسین نمونه‌ی خود جلوه می‌کند. تصویر پروست، عالیت‌ترین شکل بیان چهره‌شناسانه‌ای است که تمایز نداشت یا بنده‌ی گریزناپذیر میان ادبیات و زندگی می‌تواند فراهم آورد. این

❖ Monomane ، آن که تنها به يك نکته بیندیشد و هر چیز دیگر را از یاد ببرد و یا در پرتو آن نکته‌ی اصلی چیزها را به یاد آورد.

درسی است که هر کوششی را در ترسیم این چهره توجیه می‌کند.

دیگر خوب می‌دانیم که پروست در کتاب خود زندگی را چنانکه به راستی گذشته شرح نداده است. او از زندگی چنان یاد می‌کند که در خاطره‌ی کسی که آن را تجربه کرده به جا مانده است. اما حتی این گفته نیز چندان دقیق نیست، کلامی است بیش از حد خام. چرا که برای نویسنده‌ای که گذشته‌ی خویش را به یاد می‌آورد نکته‌ی اصلی نه آنچه که تجربه کرده بل طرح و نقشه‌ی خاطرات اوست، یعنی کاری همچون کنش پنلوپه* در یادآوری خاطرات، و شاید بهتر باشد که بگوییم کنش پنلوپه در یاد بردن خاطرات. آیا خاطره‌ی غیر ارادی (Memoire Involontaire) بیشتر به فراموشی و از یاد بردن نزدیک نیست تا به آنچه که معمولاً حافظه و خاطره نامیده می‌شود؟ و آیا نمی‌بینیم که کنش یادآوری خودانگیخته ضد کنش پنلوپه است و نه مشابه آن. چرا که اینجا روز هر چه را که شب بافته است از هم می‌گشاید. هنگامی که ما هر سپیده از خواب بیدار می‌شویم، در دست‌های خویش، که بیشتر سست رویی حال هستند، چیزی جز حواشی پارچه‌ی زربافت زندگی راستین را نمی‌یابیم. پارچه‌ای که فراموشی برای ما بافته است. با این همه، با کنش هدف‌دار خویش و حتی بیش از این با خاطره‌ی هدف‌دار خود، ما همه روز تارها و زیورهای فراموشی را از هم می‌گشاییم و به این دلیل بود که پروست عاقبت روزهای خود را به شب‌هایش گذر داد و تمامی ساعات خود را به کاری ناگسستگی در اتاف نیم تاریکش که اندک نور آن نیز از چراغ‌ها بود اختصاص داد، می‌خواست هیچ یک از آن

پنلوپه همسر اولیس در ادیسه‌ی هومر است. او سال‌ها به خاطره‌ی همسر خویش وفادار ماند و حاضر به ازدواج مجدد نشد. چون خواستگاران او را ناگزیر کردند که از میان آنها یکی را برگزینند، از آنان خواست تا به او مهلت دهند تا پارچه‌ای را که می‌بافت به پایان رساند. از آن پس کار او این بود که هر چه را که روز می‌بافت شب از هم بگشاید.

ریزه کاری‌های * پیچیده را از کف ندهد.

واژه‌های لاتینی *Textum* [متن] به معنای «تارهای بافته» است. متن نوشته‌ی هیچ کس چون متن مارسل پروست بافتی چنین درهم تنیده ندارد. نزد او هیچ چیز به اندازه‌ی کافی محکم و دیرپا نبود. از زبان ناشر او یعنی گالیمار دانسته‌ایم که عادت پروست به تصحیح متون چاپی آثارش، حروف چینان را دیوانه می‌کرد. حاشیه‌ی ستون‌های نمونه‌های چاپی همواره از یادداشت‌های بی‌پایان پوشیده می‌شدند اما حتی يك خطای چاپی هم تصحیح نمی‌شد. در هر جای خالی که در نمونه می‌یافت متنی تازه می‌نوشت. بدین‌سان قوانین خاطره و یادآوری حتی در محدوده‌ی تنگ این نمونه‌ها نیز تداوم می‌یافت. چرا که هر تجربه‌ی پایان گرفته، راه را برای گستره‌ی تجربیات تازه باز می‌کرد، حادثه‌ای که به یاد آید پایان ناپذیر است، چرا که تنها کلیدی است بر رخدادهای پیش و پس از خود. با این همه معنای دیگری هم وجود دارد که در آن خاطره، ضوابط درهم تنیده‌ی صریح را گسترش می‌دهد. تنها *Actus Purus* یا کنش ناب ذات یادآوری، و نه نویسنده یا طرح، وحدت اثر را می‌آفریند. حتی می‌توان گفت که حضور متناوب نویسنده یا طرح، تنها در ضمیمه یا تداوم خاطره رخ می‌دهد. همچون آن شکل‌ها که بر پشت يك پارچه‌ی نگارین دیده می‌شوند و زمانی که پروست می‌گفت مایل است تمامی کتابش در يك مجلد با صفحاتی دو ستونی، بدون پاراگراف چاپ شود اشاره به نکته‌ی بالا داشت.

چه چیز را پروست چنان با حرارت بی‌می‌گرفت؟ در پشت این تلاش بی‌پایان چه چیز پنهان بود؟ آیا می‌توانیم بگوییم که همه‌ی آن زندگی و کارها که مهم انگاشته می‌شوند هرگز چیزی بیش از ظهور آرام پیش پا افتاده‌ترین، زود گذرترین، احساساتی‌ترین و بدترین لحظات زندگی نبوده‌اند؟

☆ Arabesques

هنگامی که پروست در يك بند مشهور کتابش از لحظهای سخن می‌راند که زندگی بیش از هر لحظهای دیگر از آن او بود، این نکته را چنان بیان می‌کند تا هر کس موردی مشابه آن را در وجود و زندگی خویش احساس کند. می‌توانیم آن را لحظهای محتمل نام‌گذاریم، لحظهای از شب، که در صدای از کف رفته‌ی پرنده‌ای یا در آه‌ی که از چارچوب پنجره‌ای گشوده می‌گذرد، یافتنی است و دیگر سخنی از این نکته در میان نیست که اگر ما تسلیم خواب نشویم به راستی چه حادثه‌ای انتظار ما را می‌کشد. پروست تسلیم خواب نمی‌شد. با این همه - و چه بسا درست به همین دلیل - زان - کوکتو* در رسالهی زیبای خود نوشته که آهنگ صدای پروست از قوانین شب و غسل پیروی می‌کند. باتن‌دادن به این قوانین، پروست برانده بی‌امید درونی خویش پیروز شد (آنچه که او روزی درباره‌اش گفته بود: «... ناکاملی علاج ناپذیر در گوهر لحظهای حاضر»)** آنگاه او از شانه‌ی غسل‌کنندوی خاطرات خانه‌ای برای زنبور اندیشه‌های خویش ساخت. کوکتو آنچه که به راستی باید همچون پرسش اصلی پیش روی همه‌ی خوانندگان پروست قرار گیرد را بازشناخت. هرچند کسی هرگز این پرسش را که به تابش بازیگوش نور می‌ماند موضوع اندیشه یا دلبستگی خود قرار نداده است. کوکتو جستجوی نابینا، بی‌احساس و سرد پروست را در پی شادی بازشناخته است. از چشم‌هایش می‌توان نکته‌را دریافت. چشمانی ناشادند، اما در آن‌ها اقبال و تصادف پنهان شده‌اند، چنانکه در قمار و عشق نیز پنهانند. توضیح این نکته دشوار نیست که چرا این اشتیاق به شادمانی، اشتیاقی مفلوج اما انفجاری که همه‌ی نوشته‌های پروست را در بر گرفته چنین از چشم خوانندگان او پنهان مانده است. بارها پروست از آنان

✠ زان کوکتو (۱۸۸۹-۱۹۶۳): شاعر، موسیقی‌دان، سینماگر، نویسنده،

کارگردان تئاتر، نقاش و ناقد ادبی بزرگ فرانسوی.

✠✠ در متن اصلی این جمله به زبان فرانسه آمده است

خواست که به جستجوی زمان گم شده را از زاویه‌ی چشم انداز قدیمی و ساده‌ی تسلیم و کنش قهرمانی بنگرند. برای شاگردان زندگی تنها این نکته قابل درک است که هر دستامد بزرگت محصول رنج، فقر و ناامیدی است. این فکر که شادی نیز سهمی در زیبایی دارد از سراینان زیاد است. راست این است که کینه‌ی* ایشان آماده‌ی فهم این نکته نیست.

اما در واقعیت خواستی دوگانه را برای شادی می‌توان یافت، دیالکتیک شادمانی: پاره‌ای چون مناجات و پاره‌ای چون قصیده. نخستین، ناشنیده و بی‌سابقه است، نمایانگر نهایت سرخوشی. دیگری، تکرار جاودانه، رستاخیز همیشگی مورد اصلی، نخستین شکل شادمانی است. همین برداشت قصیده - گونه از شادی (که می‌توان آن را مرثیه** نیز نامید) نزد پروست، وجود را به حافظ خاطرات بدل می‌کند. در راه این مفهوم از شادی پروست در زندگی خود دوستان، میهمانی‌ها و معاشرت‌ها و در کتاب خود طرح، وحدت شخصیت‌ها، روال روایت و بازی خیال را فدا کرد. ماکس ارنولد یکی از داناترین خوانندگان آثار پروست بر «جنبه‌ی کسالت آور» آثار او تاکید می‌کند و آن‌ها را به «داستان‌های بی‌مضمون» تشبیه می‌نماید و می‌نویسد: «پروست می‌خواست داستان بی‌مضمون را به صورت موردی جالب درآورد [و می‌گفت] خواننده‌ی عزیز، فرض کن که من دیروز يك قطعه شیرینی را در فنجان جای خود فرو کرده‌ام. همین کار به یادم آورده که مدتی از دوران کودکی خود را در روستا گذرانده‌ام. برای بیان این نکته پروست هشتاد صفحه نوشته است و نتیجه‌ی کار او چندان جذاب و فریبنده از کار درآمده که لحظه‌ای به یاد نمی‌آوری که تنها شنونده‌ای، بل خود را همان رویا بین و

بنیامین وازهی Ressentiment را به کار گرفته که نیچه آن را در قبادشناسی اخلاق تشریح کرده است.

☆Elegie: به هر دو معنای قصیده و مرثیه. (همانطور که در شاهکار ریلکه به هر دو معنی آمده است.)

خیال پرداز فرض می‌کنی.» در چنین داستان‌هایی «تمامی رویاهای معمولی تا بخواهیم آنها را برای کسی تعریف کنیم به داستان‌هایی بی‌مضمون تبدیل می‌شوند.» او نولد پلی که به رویاها راه می‌یابد را کشف کرده است. و هر تفسیر تحلیلی و دقیق آثار پروسست نیز کشف او را تایید خواهد کرد. گویی دروازه‌های نادیدنی بسیاری بدروی ما گشوده می‌شوند تا این نکته را دریابیم که پروسست همواره خشماگین، تشابه را بررسی می‌کرد، او شیفتگی شباهت‌ها بود. اما نشاندی راستین سلطه‌ی تشابه [در اندیشه‌ی او] آنجا که او به ناگاه و همچون آغاز کار شباهت‌های جسمانی یا آداب‌گرایی در کلام را در عمل آشکار می‌کند، چندان به چشم نمی‌آیند. تشابه هر مورد با چیزی دیگر (که مابدان عادت کرده‌ایم، و مارا همواره در موقعیت هوشیارانه‌ای نگه می‌دارد) تنها به گونه‌ای مبهم بازتاب ژرف‌تر دنیای رویاهاست که در آن رخدادها نه در این همانی بل در لباس مبدل تشابه جلوه می‌کنند، به چشم همانند می‌آیند و بس. کودکان با نمادی از این جهان آشنا پند: جوراب ساقه‌بلند که ساختار این جهان رویایی را دارد و چون آن را بهم می‌آورند هم «بسته» است و هم «محتوای آن». و همان‌طور که کودک نمی‌تواند این بسته و محتوایش را به مورد سوم (یعنی آنچه که به راستی هست، جوراب ساقه‌بلند) بدل کند، پروسست نیز نمی‌تواند فضای خالی آدمکی را از خویشتن پر کند تا به مورد سوم و راستین یعنی تصویر برسد که به حس کنجکاوی او پاسخ و به حس غربت او تسکین می‌دهد. او بر بستر خویش دراز کشیده و از درد غربت و بیخاکنگی رنج می‌کشد، او در غم غربت جهانی است که در کمال شباهت - و درست به دلیل آن - خود از شکل افتاده است، جهانی که در آن چهره‌ی به راستی سوز - آلیستی وجود می‌تواند از هر سد و مانعی بگذرد. هر چه بر سر پروسست می‌آید به این جهان و به شیوه‌ی سنجیده و سخت گیرانه‌اش تعلق دارد. این جهان هرگز دنیایی تک افتاده نیست تا به حد علم بیان محدود شود. جهانی به چشم درون آشکار هم نیست، جهانی به دقت از پیش اعلام شده که از آن حمایت شود. این جهان تنها واقعیتی شکستنی و گرانها یعنی تصویر را همراه دارد و خود را از ساختار جملات پروسست جدا می‌کند، همچون آن روز تابستانی

در بالېك - روزی کهن، به یاد نیامدنی، مومیایی - که از میان نوار پرده که در دست‌های فرانسواز است به درون می‌تابد.

۲

ما معمولاً "مهمترین نکته را آهسته و نه با فریاد بیان می‌کنیم". حتی آن را به گونه‌ای پنهانی با نزدیکان خویش، دوستان همدل و یارانی که پذیرای شنیدن اعترافات ما هستند نیز در میان نمی‌گذاریم. اگر راست باشد که نه تنها افراد بل دوره‌ها نیز از چنین شیوهی پاك ارتباط (شیوه‌ای اما گمراه و سبکسر) در مورد آنچه که به راستی در حکم بخشودگی گذرای آنهاست برخوردارند، آنگاه سده‌ی نوزدهم خود را نه در زولا یا آنا تول فرانس بل در پروست جوان - این تازه به دوران رسیده‌ی متظاهری اهمیت، عاشق - پیشه‌ای که اندکی هم چپ‌گراست و به صمیمیت بهت‌آور دورانی در حال زوال چنگ می‌زند (درست همچون سوآن که تقریباً محض است) باز می‌یابد. گویی پروست سده‌ی نوزدهم را آماده‌ی [یادآوری] خاطرات کرده است. آنچه که پیش از او زمانه‌ای خالی از تنش بود با او به گستره‌ی زویرمندی بدل شد که نویسندگان بعدی توانستند در آن جریان‌های گوناگونی را برانگیزانند. تصادفی نیست که دو نمونه از مهم‌ترین آثار که در این روال نوشته شده‌اند آثار نویسندگانی هستند که از نظر شخصی به پروست (همچون ستایشگر و دوست) نزدیک بودند: خاطرات شاهزاده خانم کلرمون - تویر و زندگینامه‌ی خود نوشته‌ی لئون دوده، که نخستین پاره‌های هر دو اثر به تازگی منتشر شده‌اند. گونه‌ای الهام متعالی پروست گونه لئون دوده - که عقاید ابلهانه‌ی سیاسی‌اش به نیروی قابل سنایش ادبی او لطمه زده - را به آنجا کشاند که زندگی خود را با شهر یکی کند. او پادیس‌زنده را نوشت، طرح زندگینامه‌ای که با نقشی يك شهر پیوند یافته است، و بارها سایدی شخصیت‌هایی پروست گونه را به خود می‌بیند. و اما کتاب شاهزاده خانم

کلرمون-تونر، می‌بینیم که حتی عنوان آن نیز ستایشی از پروست است: همان داشتن‌ها. این کتاب پژواکی است که به ندای ابرازعشق مبهم پروست در فوبورگک سن ژرمن پاسخ می‌دهد. و این قطعه‌ی آهنگین با اشاره‌های مستقیم و غیر مستقیم، بارها به شخصیت‌های آثار پروست-که چون خوانندگان جوان با صدای تنور* ظاهر می‌شوند-یعنی خوردار و همه‌ی کسانی که در دقتی شناخته بود باز می‌گردد. بی‌شک این محیطی اشرافی است و حضور کسانی چون روبرو مونتسکیو** که شاهزاده خانم کلرمون-تونر او را با اسنادی خاص توصیف کرده است، این منش اشرافی را تشدید می‌کند، اشرافیتی که پروست در نوشته‌های خود بدان دست یافته است. اگر میان ما آلمانی-ها پرسش الگوی شخصیت‌های ادبی بی‌اهمیت می‌بود و ناقدین آلمانی چنین پرشوار بدان نمی‌پرداختند آنگاه بحث بالا ضرورت خود را از دست می‌داد. اما این ناقدین هرگز نتوانسته‌اند در برابر وسوسه‌ی بحثی که تاحد شعور خواننده‌ی بی‌فرهنگ تنزل یافته مقاومت کنند. این ناقدین حقیر همواره وسوسه شده‌اند تا از محیط جلف و منظره‌ری که در آثار پروست یافت می‌شود نتایجی در باره‌ی نویسنده استنتاج کنند و آثار پروست را همچون اسناد داخلی اشرافیت فرانسوی ارزیابی نمایند، چیزی در حسد پیوست ادبی سالنامه‌ی گوتا. آشکار است که مسائل شخصیت‌های آثار پروست، مسائل بخش مرفه جامعه است. اما هیچ‌یک از آنها مسأله نویسنده نیستند، چرا که مسأله‌ی پروست ویرانگرانه است. بحث را به قاعده‌ای تقلیل دهیم، هدف پروست طرح ساختار کامل جامعه از راه تن‌کارشناسی آواهای بخش مرفه آن است. در بیان پیشداوری‌ها و واژه‌های برگزیده‌ی این بخش، پروست در همه‌ی موارد با برجسته کردن جنبه‌های مضحک، آنها را بسی رحمانه به باد نقد گرفته است. نخستین کسی که به این نکته توجه کرد پیرکن (P. Quint) بود. او پس از تاکید به نکته‌ی بالا نوشت: «هنگامی که از آثار طنز آمیز

☆ صدای زیر خواننده‌ی مرد.

☆☆ این ادیب اشراف زاده در بسیاری از آثار ادبی آن دوران تصویر شده است.

سخن به میان می‌آید به سرعت به یاد کتاب‌های کوچکی با جلد‌های مصور می‌افتیم. اما کسانی چون دن کیشوت، پانتا گروئل* و ژیل بلاس را از یاد می‌بریم، یعنی کتاب‌های ضخیمی که با حروف ریز چاپ شده‌اند را... این نکته البته تمامی جنبه‌های اصلی نقد پروست از جامعه را نشان نمی‌دهد. در واقع روش بیان پروست خنده‌آور هست اما طنزآمیز نیست. خنده‌اش جهان را حتی با قبول خطر هزار تکه شدن آن به پایین پرتاب می‌کند، می‌خواهد وحدت خانواده، شخصیت، اخلاق جنسی و شرافت حرفه‌ای را از هم ببرد. خنده ادعاها و خودنمایی‌های بورژوازی را درهم می‌شکند. بازگشت و پیوند مجدد آنها به وسیله اشرافیت مایه‌ی جامعه شناسان‌دی‌اثر پروست است.

پروست هرگز از تجربده‌ی زندگی در حلقه‌های اشرافی دایزده نشد. با دقت و بی‌هیچ تحمیلی او شخصیت خود را مشروط [به شرایط اشرافی] کرد، آن را نفوذناپذیر، کاردان، درعین حال فروتن و دشوار ساخت، آخر برای انجام ماموریت خویش به چنین منشی نیاز داشت. بعدها این مرموز جلوه کردن و جنبه‌ی تشریفاتی به خویشتن دادن، چنان بخشی از وجود او شد که گاه نامه‌هایش به دلیل پراکنده گویی، بی‌هیچ نیاز دستور زبانی، پراز جمله‌های معترضه شدند، نامه‌هایی که جدا از هوش بی‌پایان و شیوه‌ی نگارش انعطاف ناپذیر خود گاه یادآور متونی هستند که از کتاب‌های آیین نامه نویسی اقتباس می‌شوند: «خانم عزیز، من تازه از این نکته با خبر شده‌ام که دیروز عصای خود را در خانه‌ی شما جا گذاشته‌ام. خواهش می‌کنم لطف کنید و آن را به آورنده‌ی این نامه بسپارید. پس از نگارش: محبت فرموده مرا ببخشید. عصای خود را پیدا کردم.» پروست به راستی که استاد آفرینش موارد پیچیده بود. يك بار در ساعات پایانی شب او ادامه‌ی حضور خود در میهمانی شاهزاده خانم کلرمون تونر را در گروی آن دانست که کسی به خانه‌اش رفته و داروهایش را بیاورد. گفتند که پیشخدمتی را برای این کار خواهند فرستاد.

پروست به او با تفصیل نشانی دقیق خانه‌های همسایه و خاندی خود را داد. عاقبت هم گفت «خانه را آسان پیدا خواهید کرد. تنها پنجره‌ی روشن در بولوآر هوسمان نشانه‌ی آن است.» همدچیز را گفت مگر شماره‌ی خانه‌زا، و پروست عاشق تشریفات بود، کافی است ستایش بی‌دریغ او از دوک سن سیمون* و بر خورد سخت گیرانده‌اش با روحیه‌ی فرانسوی را به یاد آوریم. آیا گوه‌ر تجربه‌ی این نیست که بدانیم فهم آنچه که با چندواژه‌ی معدود می‌توانند بیان شود چقدر دشوار است؟ این واژه‌ها - خیلی ساده - بخشی از زبانی هستند که میان کاست‌ها و طبقات جریان دارند و به گمان شنونده‌ی خارجی واژه‌هایی بی‌معنا می‌آیند. پس چه جای تعجب که زبان رمزی میهمانی‌های اشرافی پروست را چنین مجذوب خود می‌کرد؟ هنگامی که او بعدها بدترسیم تصاویر بی‌رحمانه‌ی زندگی در قبیله‌ی کوچک** خاندان کوروازیه و در «روح اریان» نشست خود را با این زبان رمزی هماهنگ کرد، زبانی که ما نیز تازه با آن آشنا شده‌ایم.

پروست سال‌های بسیاری از زندگی خود را در میهمانی‌های اشرافی گذراند و از آن‌ها نه تنها گناه چاپلوسی را آموخت - گناه، درست به مفهوم دینی آن - بل گناه کنجکاوی را نیز به‌گردن گرفت. ما در آثار او بازتاب خنده‌ای را کشف می‌کنیم که همچون نشانه‌ای آتشین از لب‌های دوشیزگان ابلهی می‌گذرد که در محراب نمازخانه‌های مورد پرستش پروست نشسته‌اند. این لب‌خند کنجکاوی است. آیا همین کنجکاوی از پروست سخره‌گری چنین بزرگ ساخته است؟ اگر چنین باشد دیگر می‌دانیم که اصطلاح «سخره‌گر» را چگونه باید شناخت. چندان اعتباری ندارد. زیرا هر چند که این صفت

☆ دوک دوسن سیمون (۱۶۷۵-۱۷۵۵)، ادیب اشراف زاده و درباری فرانسوی. خاطرات او از زیباترین نمونه‌های «روش بیان» و نگارش در زبان فرانسه محسوب می‌شوند.

☆☆ در متن اصلی این نام به زبان فرانسه آمده است.

توجیه‌گر بدخواهی ژرف اوست اما علت تلخی، خشونت و ظلمت آن پاره‌های درخشان‌ی که او به شیوه‌ی بالزاک، فلوبر، سن بوو، هانسری دورنید، برادران گنکور، میشله، رنان، و سن سیمون محبوبش نوشت و در مجمرعدای با نام *Pastiches et Melanges* (تقلیدها و آمیخته‌ها) گسرد آورد را روشن نمی‌کند. از انسانی کنجکار و تقلید کردن، تمهید درخشان این سلسله نوشته‌هاست، و از آن پس این منش اصلی همدی نوشته‌های پروست شد که در آنها شور بی‌پایان او در مورد زندگی گیاهی موج می‌زند. هر چند ناقدان آن را چندان جدی نگرفتند. اورتگایی گاست نخستین کسی بود که توجه ما را به زندگی گیاهی شخصیت آثار پروست جلب کرد، آنان با عادات اجتماعی خود، زیر تابش خورشید اشرافیت بار آمده‌اند، در حالیکه از بادی که از «گرمانت» یا «مرگلیر» می‌وزد به حرکت می‌آیند و بارازی ناگشودنی در پیشه‌ی سر نوشت خود به گرد یکدیگر می‌پیچند. این محیطی است که به حس تقلید شاعر امکان ظهور می‌دهد. دقیق‌ترین و قانع‌کننده‌ترین سویدی بینش پروست این است: او به مسائل چنان محکم چنگ می‌زند که حشره‌ای یک برگ یا شکوفه یا شاخه‌ای را می‌چسبد و بی‌هیچ دستبرد یا خیانتی به وجود آنها بر جای باقی می‌ماند تا ضربدای، حرکت شاخه‌ای یا جهشی به تماشاگر وحشت زده نشان دهد که گونه‌ای زندگی حساب نشده خود را به جهان خارجی تحمیل کرده است. خواننده‌ی راستین آثار پروست همواره از ضربدهای کوچک تکان می‌خورد. او در پس تقلید سخره‌آمیز و ظاهراً مبدل بازی با «روش بیان» تاثیر مبارزه‌ای که این روح ناشاد برای بقاء در سایبان پر برگ جامعه در پیش گرفته را (به راهی ناشناخته) برخود احساس خواهد کرد. حال که بحث به اینجا کشید باید چیزی هم در باره‌ی تفسیر سودمند از این دو گناه یعنی کنجکاری و چاپلوسی بگوییم. پاره‌ای روشنگر از نوشته‌های شاهزاده خانم کلرمون-تورن را مثال می‌آوریم: «و عاقبت ما نمی‌توانیم این حقیقت را پنهان کنیم که پروست شیفتگی پژوهش در مورد خدمتکاران خانه بود. آیا این نکته که او چندان با آنان تماس نداشت برانگیزنده‌ی علاقه‌ای او بود و یا امکان خدمتکاران در مشاهده‌ی دقیق آنچه

که در خانه می گذرد چنان او را به هیجان می آورد؟ بهر رو، خدمتکاران خانه با چهره‌ها و انواع گوناگون خود همواره او را به هیجان می آوردند. «در سایه روشن شگفت آور ژوپن، آقای امه، سلسیتین آلبالا، می توانیم فرانسواز را بشناسیم، این چهره‌ی خشن و لاغر که به سان مارتای مقدس می نمود و گویی تازه از کتاب ایام سر بر آورده بود و در پی او آن مهترها و شکاربانان که کاری نداشتند و برای بیکاری خود مزدهم می گرفتند. و شاید بیشترین توجه این کارشناس تشریفات به سوی این اقشار فرودست نشانه می رفت. چه کسی می داند که تا چه حد چاپلوسی خدمتکاران به کار پروست آمد و چقدر این چاپلوسی با حسن کنجکاوی او درهم شد و مرز این نسخه برداری هنرمندانه از نقش خدمتکاران کجا بود؟ اما به گمان من، این نسخه برداری در برابر پروست قرار می گرفت و او خود در پی یافتن آن نبود. همانطور که خود یکبار گفت «دیدن» و «اشتیاق به تقلید» به گمان او چیزی واحد می آمدند. این رفتار که بیانگر هردوی اقتدار و فرمانبرداری است توسط موریس باره با مناسب ترین واژه‌هایی که درباره‌ی پروست خواننده‌ام چنین بیان شده :

«يك شاعر ایرانی پشت ميز دربان نشسته»*

در کنجکاوی پروست نشانه‌ای از کنجکاوی يك کار آگاه پلیس را می توان یافت. دوهزار آدمی که در بالاترین جایگاه اجتماعی قرار داشتند به چشم او چیزی جز دار و دسته‌ی جانیان و توطئه گران کار آزموده و ماهر نمی آمدند. آنان را همواره «درباریان مصرف کننده» می خواند. اینان از دنیای خود هر کس که سهمی در تولید داشت (و یا حتی خواهان آن بود که تولید کنندگان نیز با حجب و شرم آداب این حرفه‌ای‌های آرایش کرده‌ی مصرف کننده را دنبال کنند) را طرد می کردند. تحلیل پروست از این زندگی متظاهر که به مراتب برتر از ستایش او از هنر است. در حکم نقطه‌ی اوج نقد او از جامعه است. چرا که رفتار اشراف متظاهر چیزی نیست مگر نگرش پولادین، پیگیر

در متن اصلی این جمله به زبان فرانسه آمده است.

و سازمان یافته به زندگی. و به این دلیل کسه حتی پرت ترین و ابتدایی ترین
 خاطره از نیروهای تولیدی طبیعت نیز باید از این جهان شیطانی و جادویی
 حذف شود، پروست در همه ی موارد و حتی در عشق رابطه ی خدمتگزار را
 پذیرفت. اما مصرف کننده ی ناب، همان استثمار کننده ی ناب است و این نکته
 با پروست از دیدگاه منطقی و نظری در مشخص ترین شکل وجود تاریخی خود
 اثبات می شود. این نکته مشخص است چرا که نفوذ ناکردنی و منفرد است.
 پروست طبقه ای را توصیف می کند که همه جا ناگزیر از پنهان کردن منافع
 مادی خویش است و درست به همین دلیل خود را بدفئودالیسمی منسوب می کند
 که دارای هیچ مشخصه ی ذاتی اقتصادی نیست بل همچون سیمایچه ای
 بورژوازی بزرگ به کار می رود. این نکته به معنای ادراک ناامیدی و بی پناهی
 خویشتن، عشق و اخلاق است و پروست به راستی خود را چنین می شناخت و
 هنر بی مرز خویشتن را همچون حجابی برای حیاتی ترین راز طبقه اش یعنی
 موقعیت اقتصادی آن به کار می گرفت. او این کار را به عنوان يك خدمت
 انجام نمی داد. اینجا مارسل پروست سخن می گوید، صلابت کارش، وسخت-
 گیری اش یاد آور سخت گیری مردی است که پیشاپیش طبقه ی خود راه
 می سپرد. آنچه که او انجام می دهد کار استاد این طبقه است و بسیاری از
 عظمت های کار او دست نیافتنی و کشف نشده باقی خواهند ماند تا این طبقه
 مهم ترین منش خود را در پیکاری سر نوشت ساز نشان دهد.

۳

در سده ی پیش مسافر خاندهای به نام زمان گم شده در شهر گرونوبل وجود
 داشت. نمی دانم که آیا هنوز این مسافر خانه به جا مانده یا نه. در آثار پروست

✧ در متن اصلی این نام به زبان فرانسه آمده است

نیز ما همچون مسافران هستیم و از میان دروازه‌ای می‌گذریم که نشانه‌های کنارش بانسیم تکان می‌خورد، دری که پشت آن جاودانگی و جذبه انتظار مارا می‌کشند. فرناندز به درستی ذر آثار پروست میان مایه‌ی جاودانگی* و مایه‌ی زمان* تفاوت گذاشته است. اما این جاودانگی به هیچ‌رو موزدی افلاتونی یا ناکجا آبادی نیست. مجذوب‌کننده است. از این‌رو اگر «زمان آشکارکننده‌ی شکل نوین و تاکنون نشناخته‌ی جاودانگی برای کسی است که مجذوب آن شده باشد» این نکته بی‌شک کسی را قدرت نمی‌بخشد تا «به آن گستره‌ی منعالی برسد که افلاتون یا سپینوزا با حرکتی ساده بدان دست می‌یافتند». این راست است که با پروست ما به اصول ابتدایی يك اندیشه‌ی ایدالیستی دست می‌یابیم، اما خطاست که (همچون ینوا - مشن) این نکته را مبنای تفسیر خود قرار دهیم. آن جاودانگی که پروست در برابر چشمان ما می‌گشاید زمان بهم پیچیده است و نه زمان بی‌قید و بی‌مرز. راستی نکته‌ی جالب برای او گذر زمان در واقعی‌ترین شکل آن (یعنی بسته به زنجیر مکان) بود، و این گذر هیچ‌جا بهتر از خاطره و سالخوردگی آشکار نمی‌شود. دقت به مناسبت درونی میان سالخوردگی و خاطره. به معنای رخنه به قاب دنیای پروست است، به جهان حلقه‌ها و پیچ و تاب‌ها. این جهانی است در وضعیت شباهت و همانندی، قلمروی مرادفات، که نخست [شاعران] رمانتیک بدان پای نهادند و بودار از پی آنان رفت. اما پروست یگانه کسی است که این جهان را به زندگی ما گذر داد. این کار خاطره‌ی غیرآادی* است، نیرویی جوانی را از سر گرفته، حریفی برای روند بی‌رحم و سخت دل سالخوردگی. آنجا که گذشته در همین «لحظه‌ی» با طراوت و تازه بازتاب یابد، ضربه‌ی دردناک جوانی بازیافته، روزهای از کف رفته را پیش می‌کشد، چنانکه گذرگاه گرمات و گذرگاه سوان برای پروست، وقتی در ناحیه‌ی کومبره برای واپسین بار پرسه می‌زد و به ناگاه یکی شدن این دو را کشف کرد، درهم می‌شدند. در يك لحظه چشم انداز به سان کودکی خیز برمی‌دارد: «آه، جهان

* در متن اصلی این اصطلاح به زبان فرانسه

در نور چراغ‌ها چه گسترده و در چشمان خاطره چه کوچک است! پروسست شاهکار شگرف خود را آنجا پدید آورد که زمان همی جهن و همی عمر را در يك لحظه كشف كرد. اما این تمرکز نامی ندارد مگر از سر گرفتن جوانی، که در آن همه چیز که به گونه‌ای طبیعی پژمرده و سست شده اند طراوت خود را به سان يك جهش نور باز یابند. به جستجوی زمان گم شده تلاشی است پیگیر به هدف روشن کردن تمامی يك زندگی. روش پروسست تحقق بخشیدن به زندگی است و نه بیان بازتاب آن. او می‌داند که به هیچ يك از ما چندان مهلت نداده‌اند تا آن سو گناهی راستین زندگی را که سر نوشت ماست، به پایان رسانیم. همین ما را پیر می‌کند، همین و نه چیزی دیگر. آژنگ‌ها و چین‌های چهره‌های ما در حکم ثبت آن هیجان‌ها، گناه‌ها و دانایی‌ها هستند که روزی به در خانه‌ی ما می‌کوبیدند و ... ما در خانه نبودیم.

از زمان تجربه‌های معنوی لویولا** دیگر نمی‌توان تلاشی چنین پیشرو برای غرق شدن در خویش را یافت، در مرکز تلاش پروسست نیز تنهایی جای گرفته، تنهایی‌ای که جهان را با نیروی توفانی خویش به گردایی همانند می‌کنند. و آن بارسنگین، آن نرای خوش اما تهی که قصه پروسست را انباشته صدای جامعه است که در مغاک این تنهایی پژواک می‌یابد. و اینجا پروسست علیه دوستی نیز می‌خروشد. باید به سکوتی که در ژرفای این آتش فشان پنهان بود، به چشم‌انداز، آرام‌ترین و نافذترین چشم‌ها، اندیشید. آنچه که به گونه‌ای رنج‌آور و هوس‌باز در آن همه لطیفه بیان شده ترکیبی است از شدت بی‌همتای کلام و کناره‌گیری نا شکستنی مخاطب او. هرگز کسی نتوانسته با قدرت پروسست به‌ما همه چیز را نشان دهد، انگشت نشانه‌ی پروسست هم‌تا ندارد. اما

✽ در متن اصلی این جمله به زبان فرانسه آمده است.

✽ اینیا تسیو لویولای قدیس، عارف و متاله بزرگ مسیحی که در سده‌ی شانزدهم می‌زیست. بنیان‌گذار آیین ژنویت‌ها. کتاب اصلی او تجربه‌های معنوی از زیباترین آثار عارفانه‌ی ادبیات غرب به حساب می‌آید.

حرکتی دیگر در هم سخنی دوستانه نیز می‌توان یافت: تماس جسمانی. و هیچ‌کس با این حرکت به اندازه‌ی پروست بیگانه نبود. او حتی قادر به لمس خواننده‌ی خود نیز نیست، نمی‌تواند چنین‌کند حتی اگر دنیا را به او بخشند. اگر بتوان ادبیات را میان دو قطب داهنما و لمس‌کننده تقسیم کرد، آثار پروست قلب قطب نخست است و آثار شارل بگی* قلب قطب دیگر. و فرناندز در این مورد گفته: «زرفا و بهتر بگوییم شدت همواره در جانب پروست است و هرگز در جانب مخاطب و یار او نیست.» این نکته به‌گونه‌ای درخشان و بانددکی شیطنت در نقدهای ادبی پروست نیز نمایان است، اسنادی که بدرستی روشن‌گرند. و در آن میان یکی در اوج شهرت او زمانی که بسترش مرگ‌آورا پذیرا می‌شد نوشته شده: «درباره‌ی بودلر.» رساله به آثار ژزویت‌ها همانند است. چرا که خیر از تسلیم بدیلماری می‌دهد، زیاده بر حرف است، بر حرفی مردی افتاده، مردی که مرگ به او نشانه رفته و می‌خواهد يك بار دیگر سخن بگوید، هرچه که باشد، از هر موضوعی. آنچه که اینجا در برابر مرگ همچون الهام پروست را مخاطب قرار می‌دهد، مقام او را در مناسبت درونی با معاصرینش نیز تعیین می‌کند: تا چند حد تناوب ریشخند و ملایمت به امواج انقباضی دردی شدید همانند است و آنکه دردی می‌کشد چقدر به پایان کارش نزدیک است.

منش ناآرام و تحريك‌آمیز او حتی خواننده‌ی آثارش را تکان می‌دهد. کافی است به تکرار بی‌پایان اصطلاح «... Soit Qve» [«که عبارت است از...»] در نوشته‌های او دقت کنیم که به یاری آن هرکنش به‌گونه‌ای کامل و جامع در پرتو مایه‌های فراوان و شمارش‌ناپذیر نشان داده می‌شود، مایه‌هایی که شاید هرکنش استوار بر آنها باشد. با این همه، این

* شارل بگی (۱۸۷۳-۱۹۱۴)، شاعر و مقاله‌نویس فرانسوی. شعرهایش رمزآمین‌ند و بیشتر از زندگی و مرگ و نداردك الهام گرفته‌اند. آثارش پلی میان رمانتیسیم و سمبولیسم محسوب می‌شوند، شاید وایسین پل.

صحنه‌ها که چندان هم بایکدیگر ارتباط منطقی ندارند نکته‌ای را آشکار می‌کنند. که در آن ضعف و نبوغ نزد پروست هماهنگ می‌شوند: قطع علاقه‌ی اندیشه‌گرانه، شك‌گرایی بارها آزموده که او با آن همه چیز را می‌سنجید. پس از دوره‌ی کوتاهی نزدیکی به رمانتیسزم که برای پروست در حکم لذتی شخصی بود او تصمیم گرفت که (به گفته‌ی ژاک ریویر) «آن پری‌زاده‌ی درونی» خود را دیگر جدی نگیرد، ریویر ادامه می‌دهد: «پروست زندگی را بدون عناصر منافیزیک، بدون اشتیاق به سازندگی و بدون گرایش به دلداری می‌خواست.» سخنی راست است. و بدین‌سان منش اساسی این اثر که پروست هرگز از طرح آن سخن نگفت همانا فقدان طرح است. حتی اگر طرحی هم بتوان در آن یافت چیزی است همانند خطوط کف دست ما و یا نظم نگارین پرچم‌ها در يك کاسه‌ی گل. پروست، این كودك سالخورده، یکسره خسته و دلزده به آعوش طبیعت بازگشت اما نه برای مکیدن شیر از پستانش بل برای شنیدن صدای ضربان قلب او. اگر او را در این موقعیت دشوار بشناسیم، آنگاه کلام ژاک ریویر را بهتر درك می‌کنیم، آنجا که می‌گوید: «پروست از همان کمبود تجربه‌ای مرد که به او امکان داده بود تا کتاب خود را بنویسد. او به دلیل انکار جهان مرد، چرا که نمی‌دانست چگونه باید شرایط زندگی خود را تغییر دهد، شرایطی که او را تا مرز سقوط پیش بردند. او مرد چرا که نمی‌دانست چگونه می‌توان آتشی را برافروخت یا پنجره‌ای را گشود.» و بی‌شك بیماری آسم او که سرچشمه‌ی روانی و عصبی داشت نیز داس مرگ را تیزتر کرد.

پزشکان در برابر این بیماری درمانده بودند، اما نویسنده آن را به راهی خاص به خدمت خویش درآورده بود. از سویه‌ای یکسر بیرونی آغاز کنیم. پروست کارگردان بی‌همتای بیماری خویش بود. ماه‌ها با طنزی گزنده از رایحه‌ی گل‌هایی یاد می‌کرد که يك ستایشگر آثارش برای او فرستاده بود،

✻ در متن اصلی واژه‌ها به زبان فرانسه آمده‌اند.

گل‌هایی [که به دلیل تشدید بیماری آسم] برای او تحمل ناکردنی بودند. بسته به شدت وضعیت بیماری، به دوستانش می‌پیوست که همواره چشم انتظار آن لحظه بودند که نویسنده به ناگاه، ساعت‌ها از نیم شب گذشته، در اتاق پذیرایی آنان ظاهر شود. «شکسته از بیماری» و «تنها برای پنج دقیقه» - او می‌ماند تا ساعت گرگ و میش برسد و خسته‌تر از آن بود که بتواند از راحتی برخیزد یا حتی کلامش را بشکند. در نامه‌های او نیز می‌توان حضور بیماری را احساس کرد: «صدای خفگی نفس‌هایم، صدای قلم و صدای آب در حمام طبقه‌ی بالا مرا از میان می‌برد.» اما این همه‌ی مسأله نیست. بیماری او را از زندگی با شکوه دلخواهش جدا نکرد. این بیماری آسم بخشی از هنر او شد. وجه بسا هنرش بیماری را آفرید. نحو جملات پُرست، گام به گام درجکم باز آفرینی هراس خفقان است. و اندیشه‌ی طنزآمیز، فلسفی و استنتاجی او به گونه‌ای تغییرناپذیر همچون آن نفس عمیقی است که وقتی وزنه‌ی سنگین خاطرات را بر قلب خویش احساس می‌کنیم فرو می‌کشیم. اما به میزانی بس بزرگ‌تر، مرگ همواره در برابر او حاضر بود. آنگاه که می‌نوشت خفقان را پیش از همیشه احساس می‌کرد. مرگ چنین خود را به مارسل پُروست می‌نمود: مدت‌ها پیش از اینکه بیماریش به دشوارترین مراحل برسد، نه همچون نشانه‌ی آن روان‌پریشی که ترس از بیماریش می‌خوانیم بل به مثابه «واقعیتی نوین» * واقعیتی که بازتاب آن بر همه چیز و همه کس نشاندی سال‌خوردگی جان و تن است. تن‌کارشناسی روش بیان ما را به هسته‌ی درونی این آفرینش می‌رساند. تنها آن کس می‌تواند حساسیت پُروست به بو و رایحه را تصادفی بخواند که خبری از این واقعیت نداشته باشد که خاطرات با سرسختی تمام در حس بویایی به جای می‌مانند و نه روایح در خاطرات. شك نیست که بسیاری از خاطرات که در پی آن‌ها هستیم بر ما همچون تصاویر بینایی ظاهر می‌شوند. حتی جوش آزاد خاطرات غیرالادی نیز بیشتر تصاویری دیدنی و از هم جدا هستند، هر چند معمایی

✽ در متن اصلی این واژه‌ها به زبان فرانسه آمده‌اند.

و ناشناخته به جای می‌مانند. درست به همین دلیل آن کس که آگاهانه خود را به دست نکات فرعی درونی این اثر می‌سپارد باید خویشتن را در لایه‌ای ویژه، پایین‌ترین و دورترین لایه‌ی این خاطرات غیر ارادی باز یابد. آنجا مواد خاطره دیگر به صورت تك، همچون تصاویر جلوه نمی‌کنند بل به ما از يك کلیت خبر می‌دهند، هر چند کلیتی بی‌انسجام و بی‌شکل، آمیخته به تردید، اما دارای وزن، درست به همان شکل که وزن توره به مابه‌یگیر خبر از شکارش می‌دهد. بوهمان حس وزن و سنگینی کسی است که تورش را به دریای زمان گم شده انداخته باشد و جملات پروست به حرکات عضلانی جسمی اندیشه‌گون همانندند. آنها بیانگر کوششی دشوار در این شکار ماهی هستند.

و عاقبت، همزیستی تنگاتنگ میان این نیروی آفریننده‌ی ویژه و این بیماری خاص به روشن‌ترین شکل به یاری این حقیقت آشکار می‌شود که پروست هرگز به آن مبارز طلبی قهرمانی دست نزد که آفرینندگان دیگر با اعلام آن به نبرد بادردهای خویش شناختند. و از این رو می‌توان از زاویه‌ای دیگر همه چیز را بیان کرد، آن نزدیکی پروست و پیچیدگی زندگی و جهان او را به رضایت و قناعتی ساده، معمولی و کاهلانه کشید تا به یاری آن رنجی عظیم و همیشگی را تحمل کند. بدین سان سرنوشت این بیماری چنین بود که مقام خود را در روند کاری عظیم باز یابد، کاری که از راه عشق شدید برآمده از تمنا یا ندامت بدان اختصاص یافته بود. يك بار دیگر ابزاری چون دار بست میکل آنژ پدید آمد که هنرمند روی آن، در حالیکه سر خود را بالا گرفته بود، آفرینش را بر سقف تالار سیستم تصویر می‌نمود. بستر بیماری مارسل پروست همچون آن دار بست بود. او روی این بستر دراز می‌کشید و بر صفحات بی‌شمار کاغذ که آن‌ها را بالای سر خود نگه می‌داشت جهان کوچک خود را می‌آفرید.

درباره‌ی «ابله» داستایفسکی

داستایفسکی سرنوشت جهان را در همان گستره‌ای بیان می‌کرد که سرنوشت ملت خود او در آن رقم زده می‌شد. و این شیوه‌ی مکاشفه‌ی تمامی ملت‌گرایان است، بنا به درک آنان انسانیت نمی‌تواند جز در گستره‌ی ملی تکامل یابد. آن‌چه که عظمت داستان داستایفسکی را نشانه می‌زند وابستگی و اثرگذاری متقابل و مطلق قوانین متافیزیکی تکامل بشریت و ملت است. در نتیجه نژاد و هیچ حرکت زندگی ژرف انسانی را نمی‌توان یافت که مکان تعیین‌کننده‌ی خود را در قلمروی روح روسی نیابد. چکیده‌ی آزادی در هنر درخشان این نویسنده شاید بیان این حرکت انسانی در قلمروی روسیه باشد، حرکتی آزاد و پویا در چارچوب ملت (آزاد)، اما بهر حال وابسته به ملت، گویی نمی‌تواند از آن بگسلد) برای درک بهتر آن باید به آن مجموعه‌ی عظیمی از آثار ادبی روسیه دقت کنیم که بهر تقدیر، خوب یا بد، به دشواری رگه‌های داستان‌گونه‌ای در سطحی پایین‌تر از آثار داستایفسکی را پدید آورده‌اند. آنجا با سادگی کودکانه‌ای، انسان محدود در چارچوب ملیت، انسانی وابسته به يك ملت (انسان فردی و انسان اجتماعی) تصویر شده و این آدمک پنهان در حجاب به مراتب نفرت‌انگیزتر روانشناسی، در جای خود ساکن مانده است. اما روانشناسی قهرمانان به هیچ‌رو نقطه‌ای آغازکننده‌ی داستایفسکی محسوب نمی‌شود.

نقطه‌ی آغازین کار او را باید در آن فضای آرام، آن «اورگای» ملی* یافت که خود می‌گوید حرکت بشریت ناب از آنجا آغاز خواهد شد. روانشناسی تنها بیان وجود محدود و بسته‌ی آدمی است. آنچه که در ذهن ناقدین همچون پرسش‌روانشناسان جلوه‌گر می‌شود به راستی مورد نظر داستایفسکی نبود چرا که هدف او نه شرح «روان» انسان روسی بود و نه شرح روان يك انسان مصرع. برای دستیابی به راز يك اثر هنری ناقد باید تلاش کند تا زمینه و بستر ویژه‌ی این اثر را به درستی بشناسد، او باید دقت کند که از

☆ Ourga بایتخت دینی مغول‌های بودایی.

این زمینه بی‌اعتنا نگذرد. و اگر ناقدین نویسنده‌ای را تا حد بیانگر روانشناسی شخصیت‌های آثارش تنزل دهند این کار آنها را باید صرفاً ناشی از بی‌دقتی کراهت‌آوری نسبت به مرزهای اثر هنری دانست. نویسنده و ناقد در چشم یکدیگر بی‌ارزش می‌آیند مگر آنجا که نویسنده نقش قالبی کهنه و بارها به‌کار رفته را مورد استفاده قرار دهد، آنگاه ناقد می‌تواند آن را به‌نامی بخواند و درست به‌همین دلیل که می‌تواند آن را نامگذاری کند بدستایش آن می‌پردازد. اما ناقدین باید از چنین موقعیتی پرهیز کنند. شرم‌آور و خطاست که مفاهیمی از این دست را برای ارزیابی آثار داستانی فکری به‌کار گیریم. به‌جای این کار باید آن بازشناسی موردملی همچون مورد انسانی که اندیشه‌ی مرکزی داستانی فکری است (اندیشه‌ای که به‌آفرینش هنری او جان داده است) را جستجو کنیم.

اگرچه همچون تمامی آثار هنری برآمده از یک اندیشه‌ی مرکزی است. به گفته‌ی نوالیس «در خود ضرورت هستی خویش را داراست» یگانه‌کار ناقد باید روشنگری این اندیشه‌ی مرکزی باشد. این واقعیت که ابله تنها یک پله از یک کل جامع (پله‌ای در زندگی شخصیت اصلی یعنی شاهزاده میشکین) محسوب می‌شود، زاینده‌ی فضا و روحیه‌ی اصلی در مناسبات درونی این اثر است. زندگی شاهزاده میشکین چه پیش و چه پس از حوادث این داستان به‌گونه‌ای اساسی در ابهام باقی می‌ماند. پاره‌ای از این رو که شاهزاده میشکین در سال‌های پیش از رخداد حوادث این داستان در خارج از روسیه به‌سر می‌برد و بلافاصله پس از آن نیز به اروپا بازگشت. اما کدام ضرورت او را به روسیه کشید؟* زندگی او در روسیه همچون نواری روشن از دل دوران ظلمانی اقامت او در خارج از روسیه ظاهر می‌شود. کدام روشنائی به زندگی

☆ ابله نخستین شاهکار داستانی فکری است که در خارج از روسیه نوشته شده است. او نگارش این داستان را در پاییز ۱۸۶۷ آغاز کرد و تا ژانویه ۱۸۶۹ به پایان رساند. دو سال بعد (در ۸ ژوئیه ۱۸۷۱) او به روسیه بازگشت.

او در روسیه نور می بخشد؟ جدا از خطاهای بی شمار و نیک خواهی بی حساب که خصلت نمای کنش های او هستند، در مدت اقامت خود در روسیه هیچ کاری انجام نمی دهد. زندگیش بی حاصل می گذرد و حتی درعالمترین لحظات خود زندگی بیماری را به یاد می آورد که دیگر کاری از او ساخته نیست. هیچ ضابطه ای اجتماعی و حتی نزدیک ترین دوست او نیز (هرچند تمام داستان به گونه ای بنیانی ثابت می کند که او به راستی دوستی در این جهان ندارد) نمی توانند به او یاری دهند تا زندگی معنا یا هدفی روشنگر و راهنما بیابد. او در تنهایی مطلق به سر می برد، هرچند که این نکته چندان به چشم نمی آید. در تمامی مناسباتی که با دیگران برقرار می کند نقطه ای پدید می آید که گویی آنجا قدرتی مانع از نزدیکی به او می شود. با وجود تواضع کامل و حتی فروتنی که خصایل آشکار اوست باز برای دیگران نزدیک شدن به او ناممکن است. در زندگی او نظم می توان یافت که در مرکز آن انزوا و تنهاییش قرار دارد و این گوشه نشینی او تا حد زیادی بردن کامل همه چیز پیش می رود. این همه شرایطی یک می سازند: مرکز ثقل همه ی حوادث، هر چه هم که از او دور باشند باز خود اوست. و کتاب از این مرکزیت و کشش همه چیز و همه کس به سوی یک موجود شکل گرفته است. هرچند نه آنها به او می رسند و نه او خیال گریز از آنها را در سر دارد. تنش، بدین سان، ساده و ماندگار است: تنش زندگی در برابر تکامل بی پایان خود، زندگی که هر دم تلاطم آن افزون می شود ولی اثری از تبخیر و نابودی در آن نمی توان یافت. چرا صحنه ی مرکزی رخدادهای پاولوفسک، خانه ی شاهزاده است و نه منزل ابا نچین ها؟

ما تنها شاهد پله ای از زندگی شاهزاده میشکین هستیم تا به گونه ای نمادین سوییچ جاودانه ی این زندگی را دریابیم. به راستی که این زندگی خاموش ناشدنی است، درست همچون زندگی طبیعت که با آن پیوندی چنان تنگاتنگ دارد. شاید طبیعت جاودانه باشد اما بی شک شاهزاده نامیراست. و این نکته را باید در معنایی معنوی و روحانی درک کرد. زندگی او همچون زندگی

هرچه که گرداگرد او ، نامیراست . زندگی نامیرا به معنای زندگی جاودانه‌ی طبیعت نیست ، هرچندکه این دو نزدیک به هم بنمایند . چرا که در هسته‌ی فکری جاودانگی منش بی‌نهایت از میان می‌رود حال آنکه در هسته‌ی فکری نامیرایی این منش به عالیترین حد خود می‌رسد . زندگی نامیرا (که این داستان بیانی از آن به حساب می‌آید) درست به همان معنای رایج واژه‌ی نامیرایی یا زندگی ابدی است . هرچند حیات در آن میراست اما جسم ، نیرو ، شخص و روح به‌اشکال گوناگون نامیرا و ابدی باقی می‌مانند . گوته از نامیرایی يك کنش‌گر سخن می‌گفت . او روزی به اکرم‌ان گفت : «وظیفه‌ی طبیعت آن بود که به ما زمینه‌ی نوین کنش‌را ارائه‌کند حال آنکه ما را از آنچه که اینجا داریم نیز محروم کرده است»* این همه بسیار دور از مفهوم نامیرایی زندگی هستند که در آن نامیرایی به زندگی شکل می‌دهد و آن را به پیش می‌راند . چرا که پرسش اصلی اینجا گذر زمان نیست . اما زندگی نامیرا اگر زندگی طبیعت یا آدمی نیست پس به چه معناست ؟ می‌توانیم درباره‌ی شاهزاده میشکین نظر دهیم که او ، برعکس ، در برابر زندگی واپس می‌گشت ، همچون گلی که در برابر عطرش ، یا ستاره‌ای که در برابر نورش . زندگی نامیرا و ابدی فراموش‌ناشدنی است و این نشانه‌ای است تا بتوانیم بازش شناسیم . يك زندگی است بدون بنای یادبود ، بدون خاطره و چه بسا بدون شاهد که به‌ضرورت از فراموشی می‌گریزد . نمی‌تواند فراموش شود . این زندگی بی‌محتوا و بدون‌شکل چیزی است که نمی‌گذرد . و گفتن این که فراموش ناشدنی است تنها چنین معنا نمی‌دهد که ما نمی‌توانیم فراموشش کنیم بل بدین معناست که در گوهر خود فراموش ناشدنی است . حتی از کف رفتن حافظه‌ی شاهزاده

به یوهان ییتر اکرم‌ان دوست و منشی گوته بود . او به سال ۱۸۳۷ دو مجلد از خاطرات خود از گوته را انتشار داد که به سال ۱۸۴۸ با انتشار سومین مجلد کامل شد . این اثر را امروز به نام گفتگو با گوته در دواپسین سال‌های زندگی او می‌شناسند .

میشکین در واپسین بیماریش خود نمادی از چیزی است که در زندگی او فراموش ناشدنی باقی خواهد ماند، چرا که این مورد نازدودنی اکنون در ژرفای آگاهی او جای گرفته، بی آنکه سر بر آورد و آشکار شود. دیگران به دیدار او می آیند. صحنه‌ی پایانی کوتاه داستان نشانه‌ی این است که تمامی شخصیت‌ها، برای همیشه مهر این زندگی را خورده‌اند، بی آنکه خود بدانند که چه نقشی در آن داشتند.

اما واژه‌ای که به راستی آن زندگی را در جنبه‌ی ابدی و نامیرایش بیان می‌کند واژه‌ی جوانی است. و این است مویه‌ی حسرت‌بار داستایفسکی در این کتاب: شکست موج جوانی. جوانی که هر چند زندگی‌اش ابدی است اما در انوار خویش گم می‌شود. داستایفسکی در ابله شکوه می‌کند که زندگی ابدی روسیه - که آدمیان قلب جوان آن را همراه دارند - به کار روسیه نمی‌آید، این زندگی چون دانه‌ای به زمین بیگانه می‌افتد، دیگر در خاک خویش جای ندارد. در اروپا به شنزار فرو می‌رود «اروپایی که باد همواره در آن می‌وزد.» داستایفسکی وفادار به آیین سیاسی خود همواره امید نهایی به باززایی و نوشتن روح ملی روس را حفظ کرد. نویسنده‌ی ابله در کودک یگانه راه رستگاری جوانان و روسیه را یافت. دیگر همه چیز روشن است: در این کتاب چهره‌ی کولیا همچون سیمای شاهزاده میشکین در گوهر کودکانه‌ی خویش، پاک‌ترین صورت‌ها هستند. و چند سال بعد داستایفسکی در برادران کارامازوف نیروی بی‌پایان و رهایی‌بخش کودکی را حتی قدرتمندتر از این بیان کرده. به راستی درد این جوانان کودکی مجروح آنهاست. چرا که کودکی زخم دیده‌ی انسان روسی (خلق روسیه) نیروی آنان را فلج کرده است. برای داستایفسکی کوچکترین تردیدی به جا نماند که تنها در ذهن کودک زندگی آدمی می‌تواند به آرامی از دل زندگی يك خلق آغاز شود و گسترش یابد. می‌بینیم هر جا که بیان کودکانه‌ای در کار نیست، کلام انسان داستایفسکی نیز درهم می‌شکند. و در تب و تاب این غم غربت (نوستالژی) دوران کودکی - یا به زبان امروز این هیستری -

شخصیت‌های زن ابله زوال می‌یابند : الیزابت پروکو فیوونا ، آگلانه
ایوانوونا و ناستازیا فیلیپوونا . حرکت کتاب به ریزش شگرف مواد مذاب
آتشفشان می‌ماند. جز در كودك و در طبیعت، نمی‌توان انسانیت را شناخت.
مگر در كوره‌ی يك فاجعه، انفجاری عظیم كه در آن انسانیت يكجا چهره
می‌نماید ، شناخته می‌شود و از میان می‌رود . این است امید خلق روس :
برقرار کردن رابطه‌ی درست میان زندگی انسانی و يك انسان زنده، حتی
تا مرز سقوط او، مفاك ژرف آتشفشان بودن كه روزی از آن در انفجاری
عظیم، قدرتی انسانی و نیرویی بی‌مرز زاده خواهد شد.

فرانتس كافكا

گفته‌اند که پوتمکین از بحران‌های روانی شدیدی رنج می‌برد که بیش و کم به گونه‌ای منظم ظاهر شدند. هنگامی که این بحران‌ها او را از پا می‌انداختند کسی اجازه نداشت که به او نزدیک شود و ورود دیگران به اتاقش قاطعانه ممنوع می‌شد. در دربار، هرگز اشاره‌ای به این بیماری نمی‌شد، و همه می‌دانستند که هر گونه سخنی در این مورد شهبانو کاترین را سخت می‌آزارد. یکی از این بحران‌های روانی صدراعظم به گونه‌ای شگفت‌آور به‌درازا کشید و دشواری‌های بسیار آفرید. در دوایر دولتی اسناد بسیاری که نیاز به امضای پوتمکین داشتند روی هم انباشته شدند و شهبانو کاترین چندبار فرمان تکمیل این اسناد را به درباریان داد. مقامات دولتی هیچ راه حلی برای این مشکل نمی‌یافتند. یک روز کارمندی دون پایه به نام شووالکین که برای موضوعی بی‌اهمیت به قصر صدراعظم خوانده شده بود، آنجا همه‌ی مقامات عالیرتبه دولتی را دید که سخت می‌نالند و شکوه می‌کنند. شووالکین پرسید: «آقایان محترم، مشکل شما چیست؟» آنها همه‌چیز را برای شووالکین شرح دادند و با افسوس گفتند که از دست او نیز چون دیگران کاری ساخته نیست. شووالکین گفت: «اگر مشکل شما این است، پس لطف کرده و اسناد را به من بسپارید.» مقامات میان گفتند که با این کار، بهر حال، چیزی از کف نخواهند داد. پس اسناد را به او سپردند. شووالکین بسته‌ی بزرگ اسناد را بدزیر بغل زد و از تالارها و راهروهای بسیار گذشت و به سوی اتاق خواب پوتمکین پیش رفت. او بی‌توقف و بی‌آنکه ضربه‌ای به در بکوبد دستگیره را چرخاند، در قفل نبود. در اتاق نیم تاریک پوتمکین در بستر خود نشسته بود، پیراهن خواب به تن داشت و ناخن می‌جوید. شووالکین به سوی میز تحریر رفت، قلمی را در جوی فرو کرد و بی‌آنکه واژه‌ای بر زبان آورد، قلم را به دست پوتمکین داد و در همین حال یکی از اسناد را برابر او نهاد. پوتمکین نگاهی حیرت زده به این موجود مزاحم انداخت

و بعد انگار که کاری را در خواب انجام می‌دهد امضای اسناد را آغاز کرد. او این کار را ادامه داد و همه‌ی اسناد را امضا کرد. پس از واپسین امضاء، شووالکین مجموعه‌ی اسناد را بدزیر بغل زد و اتاق را بی صدا ترك کرد، درست با همان سکوتی که آمده بود رفت. او پیروزمندانه اسناد را به تالار پذیرایی برد. مقامات دولتی گرد او جمع شدند، اوراق را گرفتند و به سرعت به آنها نگاه کردند. هیچ يك از آنان حتی واژه‌ای هم به زبان نیاورد. همگی انگار فلج شده بودند. شووالکین باز به آنها نزدیک شد و پرسید که چرا آقایان محترم چنین درهم شکسته و ناامید به نظر می‌رسند. یکی از آنان امضاءهایی را که در پای اسناد بودند، به او نشان داد. یکی پس از دیگری بر آنها نام شووالکین امضا شده بود ... شووالکین ... شووالکین ...

این داستان، دو سده پیش از فرانتس کافکا، همچون پیشگویی آثار اوست. معمای پنهان در این داستان همانند معمای نوشته‌های کافکا است. دنیای ادارات و اسناد، بوی نا، پوسیدگی، و اتاق‌های تاریک جهان کافکا را می‌سازند. شووالکین آماده به خدمت که به همه چیز نظم داد اما در پایان دستش خالی ماند همان‌ك. قهرمان کافکا است. پوتمکین با زندگی گیاهیش، خواب آلوده، ژولیده، زندانی اتاقی دور و دست نیافتنی، گویی از پیشروان آن قدرتمندان آثار کافکا است که به عنوان داور در يك اتاق کوچک زیر شیروانی یا با عنوان منشی در قصری بزرگ زندگی می‌کنند و جدا از مقام والای محتمل خود همواره فروتن می‌نمایند، هرچند که حتی دون پایه‌ترین آنها چون نگهبان‌ها یا کارمندانهای سالخورده نیز می‌توانند در نهایت اقتدار و قدرت خود ظاهر شوند. چرا زندگی آنان گیاهی است؟ چرا به بالا می‌رویند؟ آیا می‌توانند چون اطلس در حالیکه کمره‌ی زمین را بر دوش می‌کشند به زیر آیند؟ شاید زیر این بار است که سر هر يك از آنان «چنان ژرف در سینه فرو رفته که دشوار می‌توان چشم‌هایشان را دید» همچون

تصویر «حاکم قصر» یا «کهلام» که تنه‌ایند.* اما آنان کمره‌ی زمین را به دوش نمی‌کشند، بار ایشان پیش پا افتاده‌ترین چیزهاست که به هر رو وزن خود را دارد: «خستگی اوبد فرسایش غلامی رزمنده از پی جنگی دشوار همانند است، حرف‌اش به سفیدکاری گوشه‌ای از يك اداره می‌ماند.» گئورگ لوکاچ گفته که این روزها برای ساختن يك میز مناسب باید نبوغ معماری میکِل آنژ را داشت. اگر لوکاچ در حد دوره‌های [تاریخی] می‌اندیشد، اندیشه‌ی کافکا در حد ادوار کیهان شناسانه است. مردی که به سفیدکاری مشغول شده حتی در بی‌ارزش‌ترین لحظات زندگی‌اش باز به آن ادوار می‌اندیشد. شخصیت‌های آثار کافکا بارها و به دلایلی شگفت‌آور مسا را با دست‌های خود لمس می‌کنند، دست‌هایی که «به راستی به ازار دم‌دادن آتش همانندند»

ما با این قدرتمندان با حرکتی همیشگی و آرام آشنا می‌شویم، حرکتی که گاه به بالا نشانه دارد و گاه به پایین، اما این قدرتمندان بیش از همیشه آنجا خوفناکند که از عمیق‌ترین حفره‌ها یعنی از میان پدران سر بیرون می‌کشند. پسر، پدر بی‌روح و سست خویش را به سوی بستر می‌برد: نگران نباش، تو را خوب پوشانده‌ام.» پدر فریاد می‌زند: «خیر» و پاسخ را کوتاه می‌کند، پتورا با چنان نیرویی کنار می‌زند که در هوا یکسره گشوده می‌شود، خود در بستر می‌ایستد، با يك دست به آرامی سقف را لمس می‌کند: «می‌خواستی روی مرا بپوشانی، فهمیدم ای تخم حرام، اما من هنوز نیازی به آن پوشش ندارم. و همین بازمانده‌ی زور و قدرت من باز برای مقابله با تو کافی است، حتی زیاده‌م هست... اما شکر خدا که يك پدر به کسی نیاز ندارد تا خدمت پسرش برسد...» آنگاه یکسره بی‌حمایت ایستاد و به پاهای خود حرکتی داد. با هوشیاری گفت: «حالا لابد فهمیدی که جز خودت کس دیگری هم در دنیا هست. تا کنون تنها خودت را می‌شناختی و بس، آری، راست است، تو بچه‌ی پاکی هستی، بی‌گناهی، اما راست‌تر این است که تو ابلیسی را در

❖ اشاره به داستان بلند و ناتمام قصر (ژانویه-سپتامبر ۱۹۲۲).

خود پنهان داری.»* پدر با رها کردن خویش از وزن پتو، به راستی کدو زن کیهانی را کنار می زند. او باید ادوار کیهان شناسانه را به نظم آورد تا رابطه‌ی کهنسال پدر/فرزندی را به چیزی زنده و برابر بدل کند. اما چه باری! او پسر خود را به غرق شدن در آب محکوم می کند. پدر، مجازات را تعیین می کند، گناه او را به هیجان می آورد، درست به همان شکل که برای مامورین عالیرتبه مهیج است. به سادگی می توان دید که دنیای ادارات و جهان پدران در چشم کافکا یکی هستند. تشابه بداین دو جهان امتیازی نمی بخشد، بل حرکت های کند، زوال، زشتی و کثافت را می سازد. تن پوش یکسان پدری برای هر کس داعی آشناست، زیرجامه‌ی او کثیف است، کثافت عنصر سازنده‌ی عالی رتبه‌گان اداری است: «او نمی تواند از این نکته سر در آورد که چرا ساعات اداری وجود دارند و چرا مردم می آیند و می روند. روزی يك کارمند به او پاسخ داد: «برای کثیف کردن پله ها» او بی آنکه خشمگین شود از این پاسخ چیزها آموخت.» ناپاکی چنان با این دیوانیان عجین شده که دیگر باید آنان را همچون کرم های بزرگ روده به حساب آورد. البته، این نکته به زمینه‌ی اقتصادی مرتبط نیست بل به آن نیروهای عقلانی و انسانی پیوند دارد که این قوم بر اساس آن ها بد جای مانده اند. درست بدهمین شکل در جهان شگرف خانوادگی آثار کافکا، پدران به یاری پسران خود پرواز می شوند و به آن ها همچون کرم های بزرگ روده می چسبند. نه تنها به شکرانه‌ی نیروی خود بل به نیروی انکار حق حیات پسران خویش باقی می مانند. پدران مجازات کنندگانند، اما در همین حال شاکیان اصلی نیز به حساب می آیند. انگار گناهی که پسران خویش را بدان متهم می کنند گناه آغازین است. کافکا این گناه را پیش از هر کس نزد پسران باز می یابد: «گناه آغازین، آن بی عدالتی کهن که انسان به پایش رساند، در شکوهی بی امان و بی وقفه ای نهفته است که يك قربانی بی عدالتی بیان می کند.» اما چه کسانی به این گناه موروثی یعنی گناه جانشینی متهمند؟ جز پدران که از سوی پسران متهم شده اند؟

بدین سان گناهکار پسرانند. اما نمی توان از این سخن کافکا چنین نتیجه گرفت که پسران به جرم بیان اتهامی نادرست گناهکارند. کافکا هرگز از خطای این اتهام سخن نگفته است. این جریان را پایانی نیست. خطا از سوی کسانی آمده که پدر بدیشان متکی است یعنی دیوانیان و داوران. هرچند اینان فسادپذیرند اما به دلیل فساد خود همچون اراذل جلوه نمی کنند. آخر از چنان گوهری سرشته اند که یگانه امید کسانی که به چنگ آنان گرفتار می آیند رشوه دادن است. بی شک این داد گستران کتاب قانون را در اختیار خویش دارند، اما به کسی اجازه ی دیدن آن را نمی دهند. ك. می فهمد که «منش این نظام حقوقی چنین است: محکومت می کنند، نه تنها آنجا که بیگناهی بل آنجا که بی خبری» * قوانین و ضوابط قاطع در جهان پیشاتاریخی نانوشته بودند. کسانی بودند که برخلاف این قوانین رفتار کنند، اما آنان اصولاً نمی دانستند که قانونی در کار است. بهر رو، قصاص می شدند. اما هرچه هم که این بی خبری برای آنان گران تمام می شد، سرپیچی آنان به مفهوم حقوقی خود تصادفی به حساب نمی آمد، بل به سان سرنوشتی گریز ناپذیر در تمامیت مبهم خویش جلوه می کند. هرمان کوهرن در پژوهش شتابزده ی خود در مورد مفهوم تقدیر در دوران باستان به این «نتیجه ی گریز ناپذیر» رسید: «قوانین تقدیر بانی گونه ای ارتداد و هبوط در جوامع باستانی بودند.» این نکته در مورد رو در رویی نیروهای قضایی با ژرف ك. نیز صادق است و اساساً ما را فراسوی آن زمانی می برد که در جهانی پیشاتاریخی قانون را برداشته لوحه نگاشتند. قانون نگاشته یکی از نخستین پیروزی های ما بر این جهان بود. در آثار کافکا، قانون را در کتاب ها نوشته اند اما این کتاب ها پنهان و دست نیافتنی اند. و بدین سان جهان پیشاتاریخی حکومت خود را یکسر با ظلم می گستراند.

در آثار کافکا ضوابط اداری با قواعد خانوادگی تشابه بسیار دارند. مردم روستایی که در پای تپه ی قصر قرار دارد، ضرب المثلی دارند «ما کلام مشهوری

* اشاره به داستان بلند و ناتمام محاکمه (ژوئیه - دسامبر ۱۹۱۴).

داریم که شاید شما هم آن را شنیده باشید، ابلاغ‌های رسمی همانقدر شرم زده‌اند که دخترکان جوان. ك. گفت: «عجب حرف خوبی! راستی که این ابلاغ‌ها در صفات بی‌شمار دیگری نیز بادختران جوان همانندند.» آشکاره‌ترین تشابه را باید در نبود اراده، در سپردن خویش به دیگری یافت همچون بی‌ارادگی دختران شرم زده‌ای که ك. در قصر و در محاکمه با آنان روبرو می‌شود، دخترانی که در خانواده‌ی خود همان‌سان آزادند که در بستر ك. با آن‌ها بارها بر خورد کرده، همگی چونان دختری که در میخانه خود را بد او تسلیم کرد آسان به دست می‌آمدند: «یکدیگر را بوسیدند، بدن کوچکش در دست‌های ك. شعله‌ور شد، انگار از خود بی‌خود ك. کوشید تا یکسر او را تصاحب کند، هر چند بی‌حاصل، آنان غلطیدند، به در اتاق که لام بی‌خبر ضربه‌ای زدند، آنگاه روی جعبه‌های آبخور و آشغال‌های دیگری که کف اتاق را پوشانده بودند بی‌حرکت بر زمین دراز کشیدند... ساعت‌ها گذشتند... و ك. در همه‌ی آن‌ها احساس کرد که راه خویش را گم کرده، که به سفری دور رفته، دورتر از سفر هر کس دیگر، به مکانی که حتی هوایش نیز هیچ چیز مشترك با هوای آشنای او ندارد، جایی که همه‌ی این شگفتی‌ها موجد خفگی می‌شوند، اما باز مکانی است چنان جذاب، چنان دیوانه‌وار جذاب که نمی‌توان از آن بازگشت، تنها باید پیش رفت و خویشتن را هر دم بیشتر گم کرد» ** در صفحات بعد از این مکان شگفت‌انگیز باز یاد خواهیم کرد. اما اینجا نکته‌ای شگرف را بدانیم، این زنان که به بدکارگان می‌نمایند هرگز زیبا نیستند. زیبایی در جهان کافکا تنها در مبهم‌ترین جایگاه، یعنی میان متهمین جلوه می‌کند. مثال بزنیم: «این بی‌شك پدیده‌ای شگفت‌آور است، همچون قانونی طبیعی می‌نماید... گناه نمی‌تواند ایشان را چنین خواستنی جلوه دهد... مجازات نیز نمی‌تواند ایشان را چنین فریبنده نمایان کند... تنها باید آن اتهام‌ها که بدیشان زده‌اند خود را در آنان بنمایاند، از این رو

❖ از داستان بلند قصر.

❖❖ بازگفت از داستان بلند قصر.

در محاکمه می بینم که همواره دادرسی آنان بر اساس آن اتهام ها کاری بی حاصل و عاری از هر شکل امید است. حتی آنجا که به برائت امید می بندند باز جای هیچ امیدی نیست. شاید این ناامیدی - این بی جایی امید - توانسته زیبایی را چنین بدانان هدیه کند، آنان یگانه موجودات زیبایی کافکا یند. این نکته را از گفتگوی کافکا با ماکس برود* نیز می توان دریافت. او می نویسد: «گفتگویی با کافکا را به یاد می آورم. صحبت ما از اروپای امروز و از زوال آدمی آغاز شد. کافکا گفت: «ما چیزی بیش از اندیشه هایی نیست. انگاران [نیپیلیستی]، اندیشه هایی در مورد خود کشی که از ذهن خداوند می گذرد نیستیم.» سخن او برداشت گنوسی** از زندگی را به یاد من آورد: خدا همچون آفریدگاری هیولایی و جهان به منزله ی هبوط او. این را گفتم، کافکا پاسخ داد: «آه، نه! جهان ما تنها حالتی ناخوشایند برای اوست. يك روز سخت اوست.» پرسیدم «پس باید جای امیدی باشد، آیا بیرون این جلوه ی جهانی که ما می شناسیم امیدی هست؟» او لبخندی زد: «آه، بله، امید. های بی شمار، انبوهی بی پایان از امید. امانه برای ما.» این واژه ها راه گشای فهم آن چهره های به غایت غریب و شگفت انگیز آثار کافکا یند، تنها برای

* ماکس برود (۱۸۸۴-۱۹۶۸) نزدیک ترین یار زندگی کافکا. کتابی در باره ی دوست خود نوشته است. همه ی عمر با او همراه بود، اما به وصیت او عمل نکرد و آثار بازمانده ی او را نسوزاند. بنیامین با تفسیر دینی او از آثار کافکا مخالف است.

** برداشتی عارفانه و رمز آمیز از تقابل آفریننده با جهان. در آیین کهن یهودیان (کابالا)، در ریشه های مانوی عقاید نخستین مسیحیان (اناجیل مشهور به گنوسی) و در میان اسماعیلیان مسلمان رگه های این برداشت دیده می شود. اشاره ی ماکس برود اینجا به برداشت یهودی/گنوسی است، بنا به این برداشت یهوه در تضاد با جهان قرار می گیرد.

کسانی که از دایره‌ی خانواده گریخته باشند هنوز امیدی به جاست. ایسن موجودات نه حیواناتند، نه آفریده‌های ذهنی و نه جانوران چندرگه‌ی ناشناخته، که اینان همه هنوز در بند خانواده‌اند. تصادفی نیست که گره‌گوار-سامسا در خانه‌ی پدری خود و نه جایی دیگر همچون حشره‌ای از خواب بیدار می‌شود و آن جانور عجیب که نیمه‌ی گربه و نیمه‌ی گوسفند است و «اودرادک» ریشه در پدر دارند و «یاوران» همواره بیرون از این دایره‌اند.*

«یاوران» گروهی هستند که در تمامی آثار کافکا حاضرند. تبار انسان را می‌توان در مردی مطمئن به خویش یافت که در تفکر سیماچه‌ای ندارد** دانشجویی که همچون همسایه‌ی کارل روسمن همه‌شب بدروی ایوان می‌آید، دلقک‌هایی که در آن شهر جنوبی به سر می‌برند و هرگز خسته نمی‌شوند*** سایه‌روشنی که اینان را در برگرفته یادآور روشنایی اندکی است که شخصیت‌های اثر کوتاه رابرت والسر**** نیز در آن زندگی می‌کنند. در

❖ گره‌گوار سامسا: قهرمان داستان کوتاه «مسخ» (در پایان ۱۹۱۲) است. جانوری که نیمه‌ی گربه و نیمه‌ی گوسفند است در داستان «وجود دو رگه» (بهار ۱۹۱۷) یافت می‌شود و «اودرادک» در داستان کوتاه «دل‌نگرانی پدر خانواده» (۱۹۱۷) آمده است.

❖❖ تفکر نخستین مجموعه‌ی داستانی است که کافکا به سال ۱۹۱۳ منتشر کرد. ❖❖❖ اشاره به داستان بلند و ناتمام امریکا (اواخر ۱۹۱۲). فصل آخر در سال ۱۹۱۴ نوشته شده است.

❖❖❖❖ رابرت والسر (۱۸۷۸-۱۹۵۶) نویسنده‌ی آلمانی زبان سوییسی. او چون کافکا کارمند بود، از خانواده‌اش گریخته و بیزار بود، آثار مهم او داستان‌های کوتاه‌اش هستند. بیش از بیست سال پایان عمرش را در بیمارستان روانی بستری بود. جز کافکا، موزیل نیز ستایشگر داستان‌های اوست. اشاره‌ی بنیامین اینجا به داستان یاد (Der Gehülfe) اثر والسر است.

اسطوره‌های هندی موجودانی به نام گاندهادواس را می‌توان یافت که در موقعیتی نیم تمام قرار گرفته‌اند. یاوران کافکا نیز چنین‌اند: نه عضو گروهی هستند و نه بیگانه به گروهی، پیامبرانی هستند که از این گروه به آن گروه خبر می‌رسانند. کافکا به ما می‌گوید که آنان همچون بادناباس هستند، پیام‌گزارانند* هنوز به گوندای کامل از زهدان طبیعت به‌در نیامده‌اند، به‌همین دلیل در «پاره جامه‌های بانویی که بر کف اتاق، گوشه‌ای بر زمین افتاده، خانه کرده‌اند... جاه‌طلبی آنان در این حد است... تا می‌شود مکانی کوچک‌تر را اشغال کنند. برای رسیدن به این هدف به تجربه‌هایی گوناگون دست می‌زنند، بازوها و پاها را جمع می‌کنند: آن‌ها را پنهان می‌کنند، در ظلمت تنها چیزی که در جای آنان می‌توان یافت يك گلوله‌ی نخی است.» امید برای آنان وجود دارد و برای کسانی همچون آنان، یعنی افرادی ناتمام و سرهم‌بندی شده.

آنچه که در کنش این پیام‌گزاران قابل فهم، دقیق و روشن‌گر جلوه می‌کند قانون به‌معنایی ستمگرانه و اندوه‌بار است، قانونی شامل حال همه‌ی کسانی که چنین‌اند. هیچ يك جایگاهی استوار و آشنا در جهان ندارند. همگی یا در حال بالارفتن و یا در حال سقوط هستند. همه‌ی آن‌ها با دشمنان و همسایگان خود دادرستند دارند، همگی هرچند دوران تکامل خود را به‌پایان رسانده‌اند هنوز نارس و خامند، همه هرچند تازه در سر آغاز حیاتی طولانی قرار دارند سخت از پا افتاده‌اند. اینجا سخن از هرگونه نظم یا سلسله‌مراتب بی‌معناست. حتی دنیای اسطوره که زمینه‌ی وجود این همه است باز به‌گونه‌ای قیاس‌ناپذیر از جهان کافکا جوان‌تر است، چرا که دستکم وعده‌ی رستگاری را با اسطوره می‌دهد. اما اگر ما تنها از يك نکته مطمئن باشیم این است: کافکا قریب و سوسدهای رستگاری را نمی‌خورد. او چونان اولیس این روزگار، پری‌های دریایی را «بانگاه خویش که به‌دور دست‌ها دوخته شده پیش می‌-

✻ بارناباس از شخصیت‌های قصه است.

خواند و پری‌ها از او دور می‌شوند و تابخواهد به آنان نزدیک شود و جودشان را از یاد می‌برد.* میان نیاکان کافکا در جهان کهن یعنی یهودیان و چینیان، این مرد یونانی، اولیس را، نباید از یاد برد. اولیس، از همه چیز گذشته، درست در مرز میان اسطوره و داستان کودکان قرار دارد. خرد و هوشیاری، شعبده را به اسطوره‌ها می‌افزایند. اما نیروی آنها همیشه شکست‌ناپذیر باقی نمی‌ماند: افسانه‌های کودکان، قصه‌هایی کهن در مورد پیروزی بر این نیروها هستند و به چشم یک داندۀ دیالکتیک همان‌ها می‌آیند که کافکا نوشته‌است. او اندکی شعبده را به داستان‌ها می‌افزاید، آنگاه از آنان همچون مدارکی استفاده می‌کند تا بتواند «آن ضوابط نابسنده و حتی کودکان‌دای» را به کار گیرد که «به سهم خود می‌توانند رهایی را موجب شوند». با این واژه‌ها داستان او در مورد «سکوت پری‌های دریایی» آغاز می‌شود. زیرا پری‌های کافکا خاموشند، آنان «سلاحی هراس‌آورتر از آواز خویش را در اختیار دارند [یعنی] سکوت خود را». و از این سلاح علیه اولیس استفاده می‌کنند. اما اولیس چنانکه کافکا به ما می‌گوید «روباهی چنان حیل‌گر بود که حتی جنبه‌ی خدایی سرنوشت نیز نمی‌توانست جوشن او را از هم ببرد، شاید به راستی دانسته بود - هر چند اینجا دانایی آدمی فراسوی معنای خود قرار دارد - که پری‌ها خاموشند و آن بهانه‌ی یادشده را نمی‌پذیرند، پس خدایان تنها در حکم سپری برای محافظت او بودند.»

پری‌های دریایی کافکا خاموشند. شاید به این دلیل که برای او، موسیقی و آواز تنها بیان یا دستکم یادبود گریزند. یادبود و نشانه‌ی امید که از جهان میانجی به سوی ما می‌آیند، جهانی پایان‌ناگرفته و همگانی، ساده و ابلهانه که در آن یاوران به راستی آرام می‌گیرند. گویی که در خانه‌ی خویشند. کافکا همچون پسرکی است که معنای ترس را می‌آموزد. او به قصر پوتمکین می‌رود و عاقبت در اعماق سرداب بازوزفین، موشی آواز خوان، هم سخن

* اشاره به داستان کوتاه «سکوت پری‌های دریایی» (اکتبر ۱۹۱۷).

می‌شود و لحن صدای او را چنین توصیف می‌کند: «چیزی از کودکی رنج‌بار و کوتاه‌ما در آن نهفته است، چیزی از شادمانی گم‌گشته‌ای که دیگر هرگز بازش نخواهیم یافت. چیزی از زندگی جنجالی امروزمان، از سرخوشی اندک آن و از موارد حساب ناکسردنی اما راستین و خاموش ناشدنی آن.»*

۲- تصویری از کودکی

عکسی از کودکی کافکا به جا مانده است. عکسی نمایشگر «کودکی رنج‌بار و کوتاه» او که درست به همین دلیل جنبه‌ی سخت‌کمیایی را داراست، یعنی تکان‌دهنده است. چه بسا عکس را در یکی از آن کارگاه‌های سده‌ی نوزدهمی گرفته‌اند، که پرده‌های زینتی، درختان نخل، پارچه‌های نگارین دیواری و سدپایه‌هایشان، آنها را در جایی میان اتاق‌های شکنجه و اتاق‌های شاهان قرار می‌دهند. کودک تقریباً شش ساله است، در راحتی گلخانه نشسته، لباسی بچگانه، با حاشیه‌دوزی، و کمی تنگ را به تن دارد. شاخه‌های نخل در پس-زمینه دیده می‌شوند و برای تکمیل این منظره‌ی استوایی که تاحد مکانی با هوای شرجی و چسبناک برسد، پسرک ناچار شده یک کلاه‌گشاد بالبه‌های پهن را در دست چپ خود بگیرد، از آن نوع کلاه‌ها که مردان اسپانیایی بد سر می‌گذارند. چشمانی کودکانه نمایشگر رنجی بی‌پایان به‌قاب‌ی که برای آنها درست شده می‌نگرند و گوش‌هایی بزرگ، انگار به آوای این چشم‌انداز دقیق شده‌اند.

شاید «اشتیاق سوزان به سرخ پوست بودن»** موجود این اندوه باشد. سرخ-

* اشاره به آخرین داستان کافکا «ژوزفین خواننده» (مارس ۱۹۲۴).

** اشاره به داستان کوتاه «آدوی سرخ‌پوست بودن» (۱۹۱۰).

پوست بودن ، همواره مراقب و گوش به زنگ ، سوار بر ترك اسبی خوش-
 نژاد، برخلاف جریان باد تاختن و تیرها را بر نشانه‌ها نشانیدن، چنان تاختن
 که مهمیزی به جا نماند، بی‌مهمیز و بی‌لگام با اسب برهنه تاختن و به‌دشت
 نگرستن که به خلنگ‌زاری همانند شده ، که گویی علف‌های آن را تازه
 چیده‌اند، بدان نگرستن، هنگامی که گردن و سر اسب دیگر از چشم انداز
 گذشته باشند. در این آرزو چه چیزها که پنهان نشده ، بر آمدن این آرزو
 امر یکارا می‌خواهد. داستان امریکا* پس، موردی خاص است. این ویژگی
 را می‌توان حتی از نام قهرمانش نیز دریافت. درحالی‌که نویسنده، خود را
 در دیگر داستان‌هایش جز با حروف تك معرفی نمی‌کند، اینجا باز زاده‌شدن
 در قاره‌ای نوین ، با نامی کامل را تجربه می‌کند . او این تجربه را از
 تماشاخانه‌ی طبیعی (ه‌وای آزاد) اکلاهما به‌دست می‌آورد : «در گوشه‌ی
 خیابان کارل يك آگهی دیوار کوب را دید که بر آن نوشته بودند تماشاخانه‌ی
 اکلاهما امروز از ساعت شش صبح تا نیم‌شب در میدان اسب‌دوانی کلی‌تون
 عضو می‌پذیرد. تماشاخای بزرگ اکلاهما از شما دعوت می‌کند فقط يك
 امروز فرصت دارید، امروز پذیرش هنرپیشه انجام می‌شود. اگر امروز از
 بخت خود استفاده نکنید، برای همیشه آن را ازدست می‌دهید. اگر بد فکر
 آینده‌ی خود هستید بشنابید، به‌ما بپیوندید. خوش آمدید! اگر می‌خواهید
 هنرپیشه شوید نزد ما بیایید. تماشاخانه‌ی ما همه‌کس را استخدام می‌کند و
 برای هر کس نقشی در نظر دارد! اگر می‌خواهید به‌ما بپیوندید، از همین
 حالا به شما تبريك می‌گوییم. اما عجله کنید، تا نیم‌شب نرسیده بیایید! در
 ساعت دوازده، درها همه بسته می‌شوند و دیگر هرگز باز نخواهد شد. مرك
 بر آن کسانی که به‌حرف ما باور ندارند. رو به‌سوی کلی‌تون.» خواننده‌ی
 این آگهی کارل روسمن است، سومین چهره‌ی ك. چهره‌ای شادتر از دیگران.

☆ امریکا را کافکا زود نوشت (۱۹۱۲) پس از مرگش. به همت ماکس برود
 منتشر شد. واپسین فصل آن (درمورد تماشاخانه‌ی طبیعی اکلاهما) به‌سال ۱۹۱۴
 نوشته شده است.

شادی در تماشاخانه‌ی طبیعی اکلاهما چشم انداز اوست. او شادی را چونان مسیر مسابقه‌ای می‌یابد، درست همانطور که «اندوه» نیز، وقتی، يك بار، از گوشه‌ی قالیچه‌ای در اتاقش، به او هجوم آورد خود را گویی در مسیر مسابقه‌ای یافته بود. هر گاه کافکا «اندیشه‌هایش را برای آقایان چابك سوار» بیان می‌کند، هر گاه «وکیل تازه‌ای» می‌یابد که از پله‌های دادگاه بالا می‌رود و پاهای خود را بلند می‌کند و گام‌هایی برمی‌دارد که بر مرمرهای کف تالار صدا می‌دهند، هر گاه که او «کودکانش را در جاده‌ی روستایی» به راه می‌اندازد تا با گام‌های بلند و بازوان بسته یورتمه‌روند، و حتی هر گاه که کارل روسمن «گیج از بی‌خوابی‌ها، جست‌های طولانی و بی‌حاصل می‌زند» این چهره برای ما آشنا تر می‌شود. پس، تنها در مسیر مسابقه او می‌تواند موضوع راستین اشتیاق و خواست خود را بیابد.

مسیر مسابقه در همین حال تماشاخانه نیز هست و این نکته سازنده‌ی مهمایی است. مکان رمز آمیز با چهره‌ای که یکسر از هر گونه راز و رمز خالی است، چهره‌ی ناب و شفاف کارل روسمن، بهر رو، با هم خوانا هستند. زیرا، هر چند که کارل روسمن شفاف است و ناب، اما فاقد آن خصلتی است که فرانتس روزنسوايگ در ستادی دستگادی شرح داده، او گفته که مردم چین در سویی روحانی و معنوی خویش چنانند «که گویی این منش فردی بیش نیست، مایه‌ی مرد فرزانه که کنفوسیوس حکیم نمونه‌ی مجسم آن است، هر گونه منش فردی را محو می‌کند، به راستی هم که باید مردی چنین فاقد منش ویژه باشد، او انسانی معمولی خواهد بود... آنچه که يك چینی را از دیگران متمایز می‌کند ارتباطی به منش و شخصیت ندارد. گونه‌ای خلوص کاملاً آغازین احساس است.» جدا از اینکه تا چه حد می‌توان این نکته را به گونه‌ای اندیشه‌گرانه پیش برد، این خلوص احساس ضابطه‌ای حسی از اداها و اطوارهای آدمی است، تماشاخانه‌ی طبیعی اکلاهما به هر دو بازگشتی به نمایش چینی است، نمایشی استوار بر ادا و اطوار. یکی از مهمترین مشخصه‌های این نمایش محور رخدادها در محتوای استوار بر ادا

و اطوار آنهاست، حتی می‌توان از این نیز پیشتر رفت و گفت که بسیاری از داستان‌های کوتاه و طرح‌های کافکا فقط آن‌زمان بطور کامل درک می‌شوند که در حد «تماشاخانه‌ی طبیعی / هوای آزاد اکلاهما» مطرح شوند. تنها در این حالت می‌توان با اطمینان خاطر گفت که مجموعه‌ی آثار کافکا در بر گیرنده‌ی گونه‌ای نظام رمزی در مورد اداه‌ها و اشارات است که به یقین نمی‌تواند معنای دقیق نمادینی برای پژوهنده‌ای داشته باشد که خارج از این محیط قرار گرفته است. نویسنده می‌کوشد تا این معنا را از زمینه‌های دیگر گون شونده و گروه‌های تجربی به دست آورد. نمایش جایگاه منطقی چنین گروه‌هایی است. ورنر کرافت در تفسیری از «برادکشی»* (که هنوز منتشر نشده است) حوادث این داستان کوتاه را با حوادث صحنه‌ای [تأثیری] قیاس کرده است: «نمایش لحظه‌ای دیگر آغاز می‌شود و صدای یک زنگ این نکته را تایید می‌کند. این نکته به شیوه‌ای که یکسر طبیعی می‌نماید انجام می‌گیرد. سه ساختمان‌ی که دفتر کارش در آن قرار دارد را ترک می‌کند، دانستیم - به سرعت ما گفته شده - که «صدای این زنگ بسیار بلندتر از یک زنگ ساده‌ی در است» این صدا در تمام شهر می‌پیچد و به آسمان‌ها می‌رسد.

درست همچون این صدا که به عنوان صدای زنگ در بسیار بلند است و بیشتر صدایی است که برای آسمان‌ها ساخته شده، چهره‌ی کافکا نیز برای محیط متعارفی که بدان عادت کرده‌ایم، بیش از حد زورمند است و سرزمین‌های وحشی باید جایگاه راستین آن باشند. مهارت خیره‌کننده‌ی کافکا را می‌توان در اجتناب او از همراه کردن این اطوار با شرایط متعارف یافت. او معمولاً با اصطلاح مبهم «به راستی رفتار عجیبی بود» که در مسخ آمده از توضیح بیشتر سر باز می‌زند: «روی میز نشست و با او صحبت کرد،

* اشاره به داستان کوتاه «برادکشی» (احتمالاً در آغاز ۱۹۱۷ نوشته شده).

نباید فاصله‌ی زیادی با او می‌داشت چرا که دیگر صدای رییس را بد زحمت می‌شنید.» محاکمه از این انگیزه‌ها به مراتب کمتر بحث می‌کند. در فصل ماقبل پایانی داستان، ک، در نخستین ردیف نمازخانه‌ی اعظم می‌ایستد: «اما کشیش انگار هنوز فاصله را زیاد می‌دید، دست خود را دراز کرد و با انگشت نشانه‌ی به شدت خم شده‌ی خویش، به نقطه‌ای که درست رو بروی سکوی خطابه قرار داشت اشاره کرد. ک. نیز این مسیر را دنبال کرد، آنجا اوناچار بود که سر خود را کاملاً رو به بالا بگیرد تا بتواند کشیش را ببیند.»

ماکس برودگفته: «جهان آن واقعیت‌ها که برای کافکا اهمیت داشتند، جهان نادیدنی بود.» آنچه که کافکا کمتر از همه چیز می‌دید اداها و اشارات (Gestus) بودند. هر ادا در خود حادثه‌ای است. می‌توان حتی گفت که هر ادا خود سوگنامه‌ای کامل است. صحنه‌ای که سوگنامه بر آن اجرا می‌شود تماشاخانه‌ی جهانی است که راه به سوی بهشت دارد. پرسش را به گونه‌ای دیگر نیز می‌توان مطرح کرد، این بهشت تنها پس زمینه است، شناخت آن بر مبنای قوانین ویژه‌اش، همچون قاب گرفتن پس زمینه یا دکور صحنه و نمایش آن در یک نگارخانه است. کافکا همچون ال گرکو* آسمان را در هر ادا و حرکت از هم می‌درد و باز همچون نقاشی که نیای مقدس نقاشان اکسپرسیونیست است. ادا را همچنان به منزله‌ی عنصر اصلی، قلب و مرکز هر حادثه‌ای، باقی نگه می‌دارد. آنان که مسوولیت به درخانه‌ی اربابی کویدن را پذیرفته بودند بادلهره‌ای افزون به راه خود ادامه دادند** یک هنرپیشه‌ی چینی چنین ترس را نشان می‌دهد، اما هیچ کس ضربتی نخست را به آن

* ال گرکو (۱۵۴۱-۱۶۱۴) نقاشی که در جزیره‌ی کورت به دنیا آمده بود، به اسپانیا رفت و تا پایان عمرش آنجا ماند. سبکی کاملاً ویژه و یکه دارد، ابعاد متعارف هر پرسپکتیو را از میان می‌برد و رنگ‌های تیره و سیاه به کار می‌گیرد. احتمالاً اشاره‌ی متن به پرده‌ی مشهور او قولدو است.

** اشاره به داستان کوتاه «کویدن به در خانه اربابی» (آغاز ۱۹۱۷)

در نخواهد زد. جایی دیگر، خود تا حدودی در راباز می کند، بی آنکه از کار خویش خبر داشته باشد: «به آرامی... در حالیکه دیگر چشم هایش را به پایین نمی انداخت بل با هوشیاری بالا نگه می داشت، یکی از کاغذها را از روی میز برداشت و بر بازوی خود نهاد و به آرامی بالا برد تا آقایان بتوانند آن را ببینند، چیزی روشن و خاص در ذهن نداشت، تنها با این احساس عمل می کرد که کاری جز این نمی تواند بکند و ناگزیر است دادخواستی را کامل کند که او را قاطعانه تبرئه خواهد کرد». این حرکت حیوانی، راز و رمزی عظیم را با سادگی بی پایان همراه کرده است. می توان قصه های حیوانات کافکا را با دل راحت خواند، بی آنکه حتی لحظه ای به این فکر افتاد که این ها اشاره ای به آدمیان دارند. آنگاه که با نام این موجودات آشنا می شویم - میمون، سگ، موش کور - ناگاه با هراس احساس می کنیم که با چه فاصله عظیمی از قاره ی مسکونی آدمیان دور شده ایم. اما کافکا همواره حاضر است، اداها، اطوار و شکلهای آدمیان را از مفاهیم سنتی آنها خالی می کند و اینجاست که موضوعی برای اندیشیدن می یابد، اندیشه ای بی مرز و بی پایان.

چه شگفت آور است که این اندیشه ها، بهر رو، بی پایانند، حتی آنجا که آغاز - گاه آنان یکی از قصه های فلسفی کافکا باشد. همچون يك مثال داستان «جلوی قانون»* را بدیاد آوریم. خواننده ای که آن را در مجموعه ی پزشك دهکده** می خواند شاید از فضای مبهم آن یکه بخورد. اما آیات آنها این فضا است که خواننده را به رشتی بی پایان اندیشه های گرفتار می کند که رد آن ها را

✧ داستان کوتاه «جلوی قانون» در دسامبر ۱۹۱۴ (بلافاصله پس از محاکمه) نوشته شده است.

✧✧ مجموعه ای از داستان های کوتاه (که در میان آن ها خود داستان «پزشك دهکده» نیز قرار دارد)، اکثر آن ها در سال ۱۹۱۶ نوشته شده اند و مجموعه در سال ۱۹۱۹ منتشر شد.

در این قصه‌ی تمثیلی کوتاه در جایگاهی می‌توان یافت که کافکا برای تفسیر آن ایجاد کرده است؟ کاری چنین را کشیش در محاکمه به انجام می‌رساند، در لحظه‌ای روشنگر که گویی داستان تازه آنجا آغاز شده است، یا بهتر است بگوییم آنجا «سرقصه باز شده است.» و این واژه‌ی «باز شدن» معنایی دوگانه دارد. جوانه در شکوفه باز می‌شود، اما آن قایقی که کودکان آموخته‌اند با کاغذ درست کنند نیز باز و به صفحهای از کاغذ بدل می‌شود. این دومین معنای «باز شدن» به راستی در «باز شدن قصه‌ی کوتاه و تمثیلی» یافتنی است. لذت خواننده صاف کردن داستان، همچون صاف کردن آن صفحهای کاغذ است تا معنای آن را دریابد. قصه‌های کوتاه کافکا، اما، به معنای نخست باز می‌شوند، یعنی به معنای آشکار شدن جوانه‌ای در شکوفه. و از این دوست که تاثیر آن‌ها مشابه تاثیر شعر است. این نکته بدین معنا نیست که آثار منشور اما شاعرانه‌ی کافکا یکسر به سنت اشکال نگارش نثر شعرگونه در غرب وابسته است، آن‌ها بیشتر دارای مناسبتی با آیین هستند چنانکه «ها گاداه» [یا داستان] رابطهای با «هالاگاه» [یا قانون آیینی] دارد* آن‌ها با اینکه قصه نیستند باز نمی‌توانند در چهره‌ی راستین خود ظاهر شوند. به گوندای بازگفت بدل می‌شوند و روشنگری بدل به هدف وجودی آن‌ها می‌شود. اما آیا ما آن آیینی که قصه‌های کافکا چون تاویل آن به حساب می‌آیند را می‌شناسیم؟ آیینی که حالت ک - و حرکات حیوانات کافکا در پی روشنگری آن هستند کدام است؟ راست این است که چنین آیینی وجود ندارد. تنها می‌توانیم بگوییم که گاه به گاه و جا به جا حضوری کنایی از آن در ذهن ما ایجاد می‌شود. کافکا شاید این حضور را را همچون تجلی چیزی قدیمی و کهنه به حساب آورد که تنها اشاره‌ای به حضور آیین است

✠ Haggadah، به زبان عبری به معنای قصه است. در تلمود به داستان کوتاه، طنز پاره یا قصه‌ای اخلاقی گفته می‌شود که به یاری آن قانونی آسمانی بیان می‌گردد. پس با واژه‌ی «Halakah» که از زبان آرامی آمده و به معنای قانون است رابطه‌ای مستقیم می‌یابد.

و بس، اما ما همچنان آن را راهگشای آیین می‌شناسیم. بهر رو، پرسش اساسی به جا مانده است: چگونه زندگی و کار در جامعه‌ی انسانی شکل می‌گیرند و سازمان می‌یابند؟ این پرسش به گونه‌ای روز افزون اندیشه‌ی کافکا را بدخود مشغول می‌داشت و این با به پای معمای ترشدن آن بود. تا آنجا که دیگر به پرسش حل‌ناشدنی همانند شد. اگر نابلائون در گفتگوی مشهوری که در شهر ارفورت با گوته داشت، سیاست را تابع تقدیر دانست، کافکا در شکل دیگری از این حکم، به جای تقدیر، سازمان‌دهی را قرار داد. او با این پرسش نه تنها در سلسله مراتب پیچیده‌ی اداری در محاکمه و قصر بل به گونه‌ای مشخص‌تر در طرح و شالوده‌ی دشوار و محاسبه‌ناپذیر الگوی دیواد بزدگ چین رو در رو شد.*

«دیوار باید محافظی می‌بود تا در سده‌های بسیار به کار آید. پس دقتی آمیخته با بیشترین وسواس، برای ساختمان آن ضروری بود. کاربرد دانسته‌های معماری همه‌ی اعصار و آدمیان و حس مداوم مسوولیت شخصی از جانب سازندگان، برای رسیدن به کمال ضروری بودند. به یقین برای وظایف پست کارگران روزمزد از میان عامه‌ی مردم، مردان، زنان و کودکان، و آن کسان که برای پول حاضر به خدمت بودند برگزیده می‌شدند. اما برای نظارت به کار کسانی آشنا با فن معماری و سازندگی مورد نیاز بودند... ما - و اینجا من به نام مردم بسیاری سخن می‌گویم - به راستی خود را نمی‌شناختیم، تا زمانی که به دقت، مورد موشکافی فرادستان خویش قرار گرفتیم، آنگاه کشف کردیم که بدون این رهبری، آموخته‌هایمان از کتاب‌ها و درك همگانمان برای انجام وظیفه‌ی دشواری که همگی در پیکر گروهی عظیم با آن روبرو بودیم تا چه حد نابسند بودند.» این سازمان‌دهی چونان تقدیر جلوه می‌کند. مچ نیکوف که از سازمان دهی در کتاب مشهودش تمدن و دودهای عظیم قادیخی بحث کرده، از زبانی استفاده کرده که راحت

به اشاره به داستان کوتاه «دیواد بزدگ چین» (اوایل ۱۹۱۷). ظاهراً کافکا می‌خواست آن را بدل به داستان بلندی کند.

می‌توانست زبان کافکا باشد: «نهرهای شط یا نگ‌تسد و سدهای رودخانه‌ی زرد همگی چون نتیجه‌ی کار گروهی نسل‌های بسیار که با دقت شگرفی سازمان یافته بد نظر می‌آیند. کوچکترین بی‌دقتی در کندن نهرهای فرعی در حال ساختمان یک سد، کوچکترین شکل ظهور سرپیچی از سازمان‌کای یا کاربرد خلاقیت شخصی از سوی یک فرد یا گروهی از کارگران در شرایطی چنین نامتعارف، موجب مصیبتی همگانی و فاجعه‌ای اجتماعی می‌شد. در نتیجه شطی زاینده و بخشنده‌ی حیات، بدبهای مجازات مرگ، خواهان همبستگی تنگاتنگ و خلل ناپذیر میان افراد انسان شد و این افراد با یکدیگر نا آشنا و حتی در برخی موارد دشمن بودند. حکم چنین بود که همگان بدکار پردازند، کاری که محصول همگانی آن تنها پس از گذر زمانی طولانی آماده می‌شد و از این رو طرح اصلی برای انسان عادی یکسر غیر قابل درک باقی می‌ماند.»

و کافکا آرزو داشت که در رده‌ی انسان عادی جایش دهند. او در هر چرخش درمرزهای آگاهی متوقف می‌شد و می‌خواست دیگران را بدین مرزها برساند. او می‌خواست هم‌زبان با باذپرس بزدگت داستایفسکی بگوید: «پس، در پیش روی خود رازی داریم، رازی که قادر بدفهم آن نیستیم، چرا که این راز به ما حق موعظه می‌دهد، حق می‌دهد تا به دیگران بگوییم که آنچه اهمیت دارد آزادی یا عشق نیست بل معماست. سرپوشیده است، این رازی است که همگان باید در برابرش کرنش کنند. بی آنکه بیاندیشند، حتی برخلاف وجدان آگاه خود باید چنین کنند.» کافکا، اما، هیچ‌گاه از برابر وسوسه‌ی عرفان و راز و رمز نمی‌گریخت. در صفحه‌ای از خاطرات، کافکا از ملاقات خود با رودلف اشتاینر* یاد کرده است. اما نوشته‌ای او در شکل چاپ‌شده‌ی

* متن خاطرات تا سال ۱۹۴۸ به صورت کامل منتشر نشده بود. در این سال ماکس برود یادداشت‌های کافکا را به نام خاطرات دوازده‌ی فرانتس کافکا

←

خود بازگویی نظر کافکا در مورد اشتاینر نیست. آیا می‌خواست از گرفتن موضع خودداری کند؟ شیوه‌ی رودررو شدن او با نوشته‌های خودش، به‌راستی که این امکان را تقویت می‌کند، کافکا دارای توانی کمیاب در آفرینش قصه‌های تمثیلی برای خویشتن بود. اما قصه‌ها هرگز با آنچه که توضیح-پذیر است از شکل نمی‌افتند، به عکس او هرگونه پیشگیری تصور پذیر را علیه تاویل و تفسیر نوشته‌های خود به کار می‌گیرد. پس ما باید راه خود را در این نوشته‌ها بر اساس تدبیر، دقت و احتیاط بیابیم و همواره شیوه‌ی درست خواندن آثار کافکا (که پیش از این در تاویل داستان‌هایش با آن آشنا شدیم) را به یاد داشته باشیم. حتی وصیت‌نامه‌ی او نیز مسایل تازه‌ای آفرید. کافکا خواهان از میان بردن نوشته‌های ادبی خود شده بود. چرا؟ علت آن دانسته نیست. هر پاسخی در این مورد بهتر از پاسخ‌های دربان «جلوی قانون» نخواهد بود. شاید کافکا که زندگی همه روزه‌اش روی زمین او را علیه رفتار درک ناشدنی و مراوداتی که راز آن‌ها کشف ناشدنی است برمی‌انگیخت، در مرگ خود خواست تا به معاصرینش بفهماند که به‌راستی این رفتار به چه معنی است.

جهان کافکا، جهان، تماشاخانه‌هاست. او انسان را از همان آغاز زندگیش

→

منتشر کرد. اما پیش از آن صفحاتی از خاطرات به صورت پراکنده به چاپ رسیده بودند. اشاره‌ی بنیامین به بحث کافکا در مورد اشتاینر را می‌توان در کتاب زیر یافت:

Kafka, F: *The Diaries of Franz Kafka*. London 1975

PP 45-48

رودلف اشتاینر (۱۸۶۱-۱۹۲۵): فیلسوف و انسان‌شناس اتریشی که نظریات نوینی در باره‌ی فلسفه‌ی دین و رابطه‌ی میان فلسفه و انسان‌شناسی مطرح کرده است.

روی صحنه می‌بیند. از این روست که تماشاخانه‌ی طبیعی (هوای آزاد) اکلاهما همگان را می‌پذیرد. ضوابط این پذیرش را نمی‌توان دانست. استعداد بازیگری، یعنی آن چیزی که از همه زودتر به ذهن می‌آید، از همه اهمیت کمتری دارد. اما این نکته را می‌توان به‌راهی دیگر نیز بیان کرد: آنچه در این پذیرش مطرح است نیروی بازی کردن نقش خویشتن است، در قلمروی امکانات نیست که مردم می‌توانند در وقت ضروری، آن باشند که مدعیند. اینان بانقش‌های خود در تماشاخانه‌ی طبیعی همچون شش شخصیت پیراندللو در پی نویسنده‌اند. برای همه اینان این مکان در حکم واپسین گریز گاه است، هرچند خود مانعی در راه رستگاری آنان به شمار می‌آید. رستگاری پاداش زندگی نیست، بل واپسین گریز گاه برای انسانی است که کافکا گفته «راه او با استخوان‌های خود اومسدود شده است». قانون این تماشاخانه در جمله‌ای از «گزارش به آکادمی» * آمده است: «من از دیگران تقلید می‌کنم، چرا که در پی راه‌گریزی هستم. دلیل دیگری در کار نیست.» ك. پیش از پایان گرفتن محاکمه‌اش گویی با این همه‌آشناست. او ناگاه به‌سوی دؤمرد کلاه به‌سری که برای بردن او پیش آمده‌اند بازمی‌گردد و می‌پرسد: «شما در کدام تماشاخانه بازی می‌کنید؟» یکی از آنان می‌پرسد: «تماشاخانه؟» گوشه‌ی لب او وقتی به دیگری در طلب یاری می‌نگرد، با حرکتی عصبی می‌پرد، گویی نبردی خاموش را پیش می‌برد و می‌خواهد بر ناتوانی خود سرانه‌اش پیروز شود. «مرد به این پرسش ك. پاسخ نمی‌دهد، اما همه چیز روشن می‌کند که پرسش به جا بوده است.

بر نیمکت دراز، پارچه‌ای سفید کشیده‌اند و تمامی آنان که از این پس با تماشاخانه‌ی طبیعی (هوای آزاد) همکاری خواهند داشت روی آن نشسته‌اند: «همگی سرخوش و هیجان زده‌اند.» همچون در نمایش‌ها و تشریفات، پسرکانی کوچک نقش فرشتگان را بازی می‌کنند، آنان بر سنگ پای‌های مجسمه‌ای

داستان کوتاهی که کافکا در بهار ۱۹۱۷ نوشته است.

نشسته‌اند که با پارچه‌های بلند پوشیده است و داخل آن پله‌هایی دارد. حالت داخل يك كليسای روستایی یا يك جشن خیابانی کودکان حاکم است و همین اندوه را از چشمان سرکان خوش لباس می‌زداید. اما شاید این فرشته‌ها به راستی فرشته باشند، آخر بال دارند. فرشته‌ها پیشگامان آثار کافکا هستند. یکی از آن‌ها مدیر سيرك است که آهسته به هنرمند بندباز می‌نگرد که در محل چمدان‌های کوبه‌ی قطار دراز کشیده و بسا «نخستین اندوه» آشنا می‌شود، او بندباز را نوازش می‌دهد، گونه‌اش را به چهره‌ی او می‌گذارد «تا چهره‌اش از اشک‌های بندباز خیس شود.»* دیگری فرشته‌ی راهنماست، راهنمای قانون، مراقب شهاد قاتل پس از «برادر کشی»، که با گام‌های آهسته، او را به پیش می‌راند تا «لب‌های شمار به‌شاندی مامور پلیس فشرده شود.» امریکای کافکا با جشن روستایی اکلاهما پایان می‌گیرد. سوما مورگن شترن نوشته: «در آثار کافکا می‌توان هوای روستا را حس کرد. همان‌طور که در آثار تمامی بنیان‌گذاران ادیان چنین است.» تعریف لائوتسه از پارسایی نزدیک‌ترین مثال است. زیرا کافکا عالیت‌ترین شرح پارسایی را در دهکده‌ی بعدی ارائه کرده است: «روستاهای مجاور دیده می‌شوند، صدای خروس‌ها و سگ‌ها از دور دست می‌آید. می‌گویند مردان سالخورده اینجا می‌نیرند بی آنکه هرگز به سفری دور رفته باشند»** لائوتسه چنین بود. کافکا، نویسنده‌ی قصه‌های کوتاه اخلاقی*** هرگز دینی را بنیان نهد.

به روستایی که در دامنه‌ی تپه‌ی قصر قرار دارد بازگردیم. آنجا که حرفه‌ی احتمالی ك. همچون نقشه‌بردار زمین به گونه‌ای رمز آمیز و نامنتظر پذیرفته

✦ اشاره به داستان کوتاه «نخستین اندوه» (۱۹۲۱-۱۹۲۲).

✦ اشاره به داستان کوتاه دهکده بعدی (۱۹۱۷). آنچه در متن آمده برداشتی از داستان کافکا است (جلوتر بنیامین بازگفتی دقیق از این داستان خواهد آورد). اینجا بنیامین آمیزه‌ای از داستان کافکا و پاره‌ی هشتم از دانو و دجینگک

←

می‌شود. ما کس برود دریادداشتی درمورد قصه نوشته که کافکا در تجسم این روستای پای تپه‌ی قصر، مکانی خاص را در نظر داشته یعنی «زور آثو» در «ارزگیرگه». اما می‌توانیم روستایی دیگر را نیز در آن بیابیم. روستایی که در يك افسانه‌ی تلمودی از زبان يك خاخام در پاسخ به این پرسش که چرا یهودیان، جمعه شب‌ها را جشن می‌گیرند، تصویر شده است. افسانه در مورد شاهزاده خانمی است که در مهاجرت سخت بیمار شده است. او به روستایی دور از میهن خود تبعید شده که زبان مردم آن را نمی‌شناسد. يك روز این شاهزاده خانم نامه‌ای دریافت می‌کند. در نامه آمده که نامزدش هنوز او را از یاد نبرده و اکنون در راه روستاست. خاخام می‌گوید که نامزد مسیح موعود است، شاهزاده خانم روح است و روستایی که او در آن به سر می‌برد جسم است. شاهزاده خانم برای نامزد خود غذا تهیه می‌کند، زیرا این یگاندراهی است که او می‌تواند شادی خود را در روستایی که زبان مردمانش را نمی‌داند بیان کند. این روستای تلمودی درست در جهان کافکا یافتنی است. زیرا همچون ك. که در روستایی پای تپه‌ی قصر زندگی می‌کند انسان نوین نیز نه در جسم که در روح خویش می‌زیهد. جسم او دور می‌شود و با اودشمن است. چنین است. روزی مردی از خواب بیدار می‌شود و خود را می‌بیند

←

اثر لائوتسه را در نظر دارد: درپاره‌ی هشتم، لائوتسه با تصویر روستایی خیالی (ناکجا آباد خویش) زندگی را چنانکه باید باشد تصویر کرده است. آنجا مردم روستا به مرگ می‌اندیشند و از سفر پرهیز می‌کنند. در صلح با جهان و با خویشان زندگی می‌کنند و صدای خروس‌ها و سگ‌ها همواره از این روستا به گوش می‌رسد.

☆☆☆ تا اینجا Parables را به قصه‌ی کوتاه و قصه‌ی تمثیلی ترجمه کرده بودم. اکنون معنای کامل آن (از قیاس میان کافکا و لائوتسه) آشکار می‌شود. می‌بینیم که قصه‌ی کوتاه اخلاقی است، جلوتر مفهوم تلمودی از فقه نیز صحت این ترجمه را بیشتر تایید می‌کند.

که به حشرهای تبدیل شده است. تبعید - تبعید او - نیروی نظارت بر او را یافته است. هوای این روستا بر کافکا وزیده است و از این روستا که نمی تواند دین خود را بنیان نهد. آن خوگدانی که طویله‌ی اسب‌های پزشك روستا شده، آن اتاق توره و خفه که «کهلام» سیگاری بر لب، در آن روی شیشه‌های آبجو نشسته است، آن دروازه‌ی خانه‌ی اربابی، که بر آن کوفتن تباهی در پی می آورد، همگی بخش‌هایی از این روستا هستند.* هوای این روستا از ترکیب عفونت بار عناصر ترشیده و گندیده خالی نیست. کافکا ناچار شد تمامی زندگی خود را در این هوا بگذراند. او پیشگو نبود، بنیان‌گذار مذهبی نو نیز نبود. چگونه در این هوا زندگی کرد؟

۳- گوژ پشت کوچک

می گویند سال‌ها پیش کنوت هامسون* عقاید خود را به صورت نامه‌های نامنظمی در يك نشریدی محلی شهر کوچکی که در آن به سر می برد، منتشر می کرد. در آن شهر دادگاهی به پاشده بود وزن جوانی را که کودك نوزاد خویش را به قتل رسانده بود، محاکمه می کرد. او را به زندانی طولانی محکوم کردند. اندکی بعد در روزنامه‌های محلی نامه‌ای از هامسون منتشر شد. نویسنده در آن نامه اعلام کرده بود که خیال ترك شهری را دارد که در آن مادری که نوزاد خود را به قتل رسانده به بالاترین مجازات‌ها یعنی اعدام

✧ نخستین نمونه اشاره به داستان کوتاه «مسخ» است، دومی اشاره به داستان کوتاه «پزشك دهکده» (۱۹۱۷) است. سومی به داستان بلند قصر و چهارمی به داستان کوتاه «کوبیدن به دخانه‌ی ادبایی» اشاره دارند.

✧ کنوت هامسون (۱۸۵۹-۱۹۵۲) داستان نویس نروژی. پیرو واقع گرایی و مشهورترین کارش گرسنه (۱۸۹۹) است. اما شاعرکار او را باید همین داستان رشد خاک (۱۹۱۷) دانست.

یا دستکم زندان ابد با اعمال شاقه محکوم نمی‌شود. چند سال گذشت. دشد خالک منتشر شد، داستان زندگی مستخدمه‌ای جوان که گناهی مشابه همان زن را مرتکب شده و به مجازاتی در حد او، نیز محکوم شده است. خواننده‌ی کتاب می‌داند که کیفر این زن نباید از این شدیدتر باشد.

واپسین اندیشه‌های کافکا که در دیوادم بزدگت چین نیز آمده‌اند این داستان را به یاد می‌آورند. زیرا همزمان با انتشار دیوادم بزدگت چین (اثری که به راستی استوار به این اندیشه‌هاست) یعنی پس از مرگت کافکا، خود اندیشه‌ها نیز با نام تفاسیر کافکا به چاپ رسیدند و مبنای نقد داستان او قرار گرفتند. در واقع دو راه برای بدفهمی آثار کافکا وجود دارد: یکی تفسیر و تساویل آنها به گونه‌ای طبیعی و دیگری تفسیری فراسوی طبیعی. هردوی این تفاسیر روانکاوانه و خداشناسانه به گونه‌ای یکسان نکات اصلی را از نظر دور می‌کنند. نخستین گونه‌ی تفسیر توسط هلموت کایزر و دومین گونه‌ی تفسیر توسط نویسندگان بسیاری از جمله ه. ج. شوپنر، برنارد رانگ، برنارد گروث هینس معرفی شده‌اند. به این دسته‌ی دوم باید نام ویلی هاس را نیز افزود، هرچند که او تفاسیر روشنگری در مورد کافکا در زمینه‌های دیگری نوشته که جلوتر از آنها یاد خواهیم کرد. اما این موارد درخشان مانع از ارائه‌ی تفسیر دینی او از آثار کافکا نشده‌اند. هاس می‌نویسد: «کافکا نیروهای آسمانی و قلمروی فیض را در داستان بلند خود قصر و نیروهای زیرزمینی، قلمروی دادرسی‌ها و محکومیت‌ها را در داستان دیگر خود محاکمه به کار گرفته است. زمین که میان این دو قرار دارد یعنی سرنوشت زمینی و نیازهای دشوار نیز در شکلی خاص (که به گونه‌ای افراطی روش بیان آن تزیینی است) در داستان دیگر او آمریکا به کار رفته است.» نخستین نمونه در تفسیر هاس [یعنی فهم نیروهای آسمانی و قلمروی فیض] پس از ماکس برود، شکل رایج نقد آثار کافکا شد. برنارد رانگ با روحیدای مشابه نوشته: «از آنجا که می‌توان قصر را جایگاه فیض دانست. تلاش‌ها و کوشش‌ها همه به‌بوده به نظر می‌آیند، زیرا به بیانی خداشناسانه می‌توان گفت که فیض خدایی به وسیله‌ی اراده یا اندیشه‌ی انسان قراچنگ نمی‌آید و تغییر نمی‌یابد.

ناآرامی و بی‌صبری، تنها، مانع سکون متعالی الهی می‌شوند.» این تاویلی ساده‌گرایانه است، اما هرچه بیشتر پیش می‌رود، بیشتر غیرقابل دفاع می‌شود. این نکته را خاصه می‌توان در برداشت ویلی‌هاس یافت: «کافکا به گذشته باز می‌گردد... به کیم که گارد و پاسکال. می‌توان او را یگانه وارث برحق و آندو دانست. نزد این سه تن، یک مایه‌ی اساساً دینی که به گونه‌ای مشقت‌بار دشوار است را می‌توان یافت: انسان همواره در برابر پروردگار خطا کار است... جهان بالایی کافکا، به اصطلاح قصر او، با خدمتی بسیار و پیچیده‌اش - انبوه خدمه‌ی شهوت ران و حقیرش - به بهشتی شگفت‌انگیز همانند است که بازی هراس‌آوری با آدمیان در آن پی گرفته می‌شود... و انسان در برابر خداوند یکسر گناهکار و خطا کار ایستاده است.» این باور خداشناسانه حتی فراسوی آیین توحیه‌ی آنسلم قدیس کانترבורی* می‌رود و به پندار سبعانه‌ای ختم می‌شود که حتی با ثبات متن آثار کافکا خوانا نیست: «آیا یک مامور می‌تواند [گناه را] ببخشد؟ در قصر می‌خوانیم: «این تنها در خداوندی بی‌مرز است [که گناه را ببخشد] اما حتی مقتدرترین کسان... نیز چیزی را را نمی‌بخشد؛ آنها تنها داوری می‌کنند.» این راه به سرعت به بن‌بست می‌رسد. دنیس دو روزه‌مون می‌نویسد: «این همه بیان شرایط دردبار انسان بی‌خدا نیست، بل بیان شرایط دردبار انسانی است که سرنوشت او در دست خدایی ناشناخته قرار گرفته است، چرا که او مسیح را نمی‌شناسد.»

* آنسلم قدیس مشهور به آنسلم آووستا یا قدیس کانتر بوری (۱۰۳۳-۱۱۰۹) منطق دان و خداشناس بود. او می‌کوشید با دلایل منطقی و عقلانی به پرسش‌های متافیزیکی پاسخ دهد. بسیاری از اصول عقاید و دلایل او در سده‌های بعد مورد تقلید متالهین مسیحی قرار گرفت. مهمترین اثر او چرا خداوند انسان را آفرید؟ نام دارد. بنیامین دریادداشتی بر مقاله‌ی حاضر خواننده را به نوشته‌های رنه روکه در مورد آنسلم قدیس راهنمایی کرده (واپسین چاپ آن‌ها به سال ۱۹۶۳ منتشر شده):

Roques. R: *Cure Deue Homo*. Paris 1963.

کار ساده‌ای است که از مجموعه‌ی یادداشت‌های کافکا که پس از مرگش منتشر شده‌اند نتایج خیالی دلخواه و فراوان استنتاج کنم. کار دشوار اما، کاوش تنها یکی از مایه‌های اصلی داستان‌های بلند و کوتاه است. فقط همین کار دشوار کلید فهم نیروهای پیشاتاریخی حاکم بر نیروی آفریننده‌ی کافکا را به دست می‌دهد، نیروهایی که بی‌شک به جهان ما نیز تعلق دارند. چه کسی می‌داند که این نیروها با چه نامی خود را به فرانتس کافکا آشکار کردند؟ بدیقین می‌توان گفت که او آن‌ها را نمی‌شناخت و نتوانست سلوک خویش را با آن‌ها هماهنگ سازد. در آیینی که جهان پیشاتاریخی برابر او نهاد، او در شکل گناه، تنها برخاست آینده را همچون دادخواست و داوری مشاهده کرد. کافکا عاقبت نگفت که چه چیز را دید. آیا شاهد واپسین داوری [در روز رستاخیز] بود؟ آیا او داوری را به دفاع بدل نکرد؟ آیا محاکمه همان مجازات نیست؟ کافکا پاسخی نمی‌دهد. آیا او توقع چیزی را از این مجازات دارد؟ آیا نمی‌خواست کیفر را به تاخیر اندازد؟ یعنی تقاضای فرجام‌کند؟ در داستان‌هایی که از کافکا بدجا مانده‌اند، هنر روایت همان اهمیت روشنگراندای را باز می‌یابد که در زبان شهرزاد داشت: به تاخیر-افکندن آینده. در محاکمه امید متهم همانا به تاخیرافتادن همه چیز است، کاش محاکمه به سرعت به نتیجه نرسد. پدر سالار نیز از به تاخیرافتادن سود می‌برد، حتی اگر بنا به سنت ناگزیر به ازکف دادن شغل خویش شود. «من خود را ابراهیمی دیگر معرفی خواهم کرد، ابراهیم نه همچون پدر سالار یا کهنه فروشی کهنسال، بل به عنوان مردی که آماده است نیاز به فداکردن فوری همه چیز را برآورده کند و به سان خدمتکاری به کار پردازد، اما او قادر به برآوردن هیچ نیازی نیست، چرا که نمی‌تواند از خاندهاش دور شود، خانه به او نیاز دارد، همواره چیزی در آن هست که باید مراقبش بود، خانه هرگز آماده نیست، و اگر خانه را آماده نکنی، اگر مراقب همه چیز نباشی، نمی‌توانی آن را ترک کنی. قودات هم با این نکته آشناست، آنجا که می‌گوید: «به خاندهاش نظم بخشیدم.»

این ابراهیم «به سان خدمتکاری» ظاهر می‌شود. کافکا همه چیز را تنها در

شکل اداها و حرکات می‌شناسد یعنی چیزهایی که (هرچند او خود نمی‌داند) سازنده‌ی پاره‌ی ناروشن قصه‌های کوتاه اخلاقی هستند. نوشته‌های کافکا از این اداها سرچشمه می‌گیرند. او از بیان آن‌ها خودداری می‌کند، شیوه‌ی این کارش مشهور است. وعاقبت وصیت‌نامدی او فرمان به نابودی همدی نوشته‌ها می‌دهد. بنا به این سند - که نمی‌تواند به چشم کسی که به کافکا علاقه دارد بی‌اهمیت آید - نویسنده از آثار خود رضایت نداده و کوشش ادبی خود را در حکم یک شکست ارزیابی می‌کند و حتی بیش از این خود را از زمره‌ی کسانی می‌شمارد که محکوم به شکست هستند. اما او در تلاش شکوهمند خویش، برای گذر شعر به آیین، و تثبیت آیین در قصه‌های کوتاه اخلاقی و بخشیدن آن ثبات و فروتنی بی‌همتا به قصه‌های خویش - که به چشم او همچون یگانه چیزهای ارزشمند برای فرد می‌آمدند - ناکام نماند. هرگز هیچ نویسنده‌ی دیگری نتوانست چون او از این فرمان اطاعت کند: «تو نباید به خود سیمای مرده‌ای را ببخشی».

«انگار شرم او را زنده برجا می‌نهد.» با این واژه‌ها محاکمه پایان می‌یابد. شرم مرتبط با «خلوص آغازین احساس» نیرومندترین حرکت کافکا است. اما سویه‌ای دوگانه دارد. شرم بازتاب صمیمی حضوری انسانی و در همین حال گونه‌ای تظاهر اجتماعی است. شرم تنها به معنای خجالت در برابر دیگران نیست بل می‌تواند احساسی باشد که نسبت به دیگران داریم. [از حضور، وجود و کنش آنان شرمساریم]. بدین سان شرم کافکا، احساسی شخصی نیست همان‌طور که زندگی و اندیشه‌ای که بر آن حاکمند نیز چنین نیستند. همان زندگی و اندیشه که او چنین وصف کرده: «او برای زندگی خویش زندگی نمی‌کند، او برای اندیشه‌ی خسود نمی‌اندیشد. او انگار در زیر یوغ خانواده زندگی می‌کند و می‌اندیشد... او نمی‌تواند رها شود.» ما با چهره‌ی بزرگ کرده‌ی این خانواده‌ی دور از دست ناآشنایم، خانواده‌ای متشکل از آدمیان و جانوران. اما این نکته روشن است: این خانواده کافکا را ناچار کرد تا دوره‌های کیهانی را به داستان‌های خود راه دهد. کافکا با

اجرای فرامین این خانواده انبوه رخدادهای تاریخی را به سان سنگی که سیزیف پیش می برد، می غلطاند. و چون این انبوه را می چرخانند، سویی به زیرین سنگ به بالا می آید و می توان دید که چقدر نازیباست. اما کافکا قدرت تحمل آن را دارد: «باور به پیشرفت به معنای این نیست که پیشرفت در جریان است. اگر چنین می بود دیگر باوری در کار نبود.» کافکا دورانی که در آن می زید را به هیچ رو پیشرفتی در برابر آغاز زمان به حساب نمی آورد. داستان های او درجهانی که به باتلاقی همانند است رخ می دهند. در آثار او، آفریده ها در پله ای قرار گرفته اند که باخوفن از آن همچون «پله های همگانی»^{*} یاد کرده است. این واقعیت که آن پله امروز به دست فراموشی سپرده شده بدین معنا نیست که در زمان حاضر یافتنی نیست. برعکس: درست به دلیل ماهیت خود، این فراموشی فعلیت دارد. تجربه ای که حتی اندکی از تجربه ای انسان معمولی دقیق تر باشد می تواند این پله را باز یابد. در یکی از نخستین یادداشت های کافکا می خوانیم: «من تجربه ای دارم، بی هیچ شوخی، بدراستی چون دریازدگی در سرزمینی خشک است.» تصادفی نیست که نخستین اندیشه در مورد يك لنگر است. کافکا هرگز از بیان حالت نوسان و ماهیت نوسان گونگی متناوب تجربه ای خویش خسته نمی شود. هر حالت، راه را بر حالت متقابل خود می گشاید و با آن درهم می آمیزد. پس می گوید: «تابستان بود، روزی گرم ضربی به در خانه ای اربابی خورد.» و ادامه می دهد: «باخواهرم از میان در خانه ای بزرگ که بر سر راه خانه ای خودمان قرار داشت گذشتیم. به یاد نمی آورم که خواهرم از سر شیطنت به در کوید یا از خود بی خود بود. شاید همان اول، ضربی کوتاه زد و

✧ همگانی در برابر واژه ی **Hetaeric**، این واژه ای است یونانی به معنای «زن بدکاره»، زنی که به مردان بسیاری تعلق دارد پس به این معنا همگانی است:

The Oxford Dictionary of English Etymology.
London 1983 P. 439

دیگر در را نکوبید.» * امکان رخداد این سومین بدیل ، به دو بدیل دیگر معنی می‌دهد، هرچند که در آغاز از زاویه ونگاهی دیگر فهم آن دشوار به نظر می‌آید. از این زمین باتلاقی است که زنان قصه‌های کافکا سر بر می‌آورند. آنان همچون لنی آفریده‌های مرداب و لجن‌زارند، لنی که «چون انگشت‌های میانی دست راستش را از هم گشود. میان آن‌ها تارهای پوستی تانوک انگشت‌ها درهم‌نیده شده بودند.» «کوتاه همچون خود انگشتان.» و فریدا با آن رفتار سرشار از تناقض خود روزهای آغازین زندگی‌اش را به یاد می‌آورد: «هرگز از گذشته‌ی من نپرسیدی.» * این گذشته ما را بدزهدان ظالمی و ژرف پس می‌راند ، مکان عشق که به گفته‌ی باخوفن : «شهوت-رانی از بندگی سیخته‌اش، به چشم نیروهای ناب انوار بهشتی ناپاک می‌آید و آنچه را که آرنوویوس Luteae Voluptates [شهوت پلاید] خوانده را توجیه می‌کند.» ***

تنها از این ایستگاه برتر می‌توان فن بیان کافکای داستانگو را بازشناخت. هر گاه در داستان‌های بلندش، شخصیت‌ها چیزی به ك . می‌گویند، هرچه هم مهم یا حیرت‌انگیز باشد، آن را چون موردی آشنا بیان می‌کنند، گویی او مدت‌هاست که خود از این گفته باخبر بوده است. انگار هیچ چیز تازه‌ای در کار نیست، باید ك . را به آرامی وادار کرد تا چیزی را بد یاد آورد که تنها مدتی است آن را فراموش کرده . این نکته را ویلی هاوس در تفسیر پیشرفت حوادث در محاکمه بیان کرده و به درستی یادآور شده: «موضوع

✧ باز هم اشاره‌ای به داستان کوتاه «کوبیدن به در خانه‌ی ادبایی».

✧ نخستین مثال از محاکمه و دومی از قصه است.

✧✧ آرنو بیوس. شاعر «یاگانیست» (مومن به خدایان متعدد) بود که در جوانی به آیین مسیحیان گروید، در شمال آفریقا به دنیا آمده بود و در رم می‌زیست . مرگ او احتمالاً در سال ۳۲۷ رخ داده .

مهاکمه، قهرمان داستان این کتاب باور نکردنی، فراموشی است. منش اصلی کتاب از یاد بردن است... اینجا قهرمان چهره‌ای خاموش است، سیمای يك متهم را دارد، سیمایی باشدتی تکان دهنده... انکار ناکردنی است که این مرکز رمزآمیز از دین یهودیان سربر آورده است و خاطره همچون تقوا، اجرای نقشی مرموز را به عهده دارد. این نه يك منش پیش پا افتاده بل ژرف ترین منش بهوه است که می تواند به یاد آورد، که خاطره ای لفظی ناپذیر را حفظ می کند و برای سومین، چهارمین و حتی يك صدمین نسل آن را پایدار می کند. منزله ترین کنش آیین، زدودن گناه از کتاب خاطره است.»

آنچه از یاد رفته (و این نکته ما را بد گذرگاهی دیگر در جهان کافکا می کشاند) - چیزی نیست که به گونه ای کامل و ناب فردی باشد. از یاد رفته ها با هر چه که از جهان پیشا تاریخی فراموش شده اند، درهم می آمیزند، باهم چیزی بی شمار، بی ثبات، باهستهای دگرگون شونده، آماده ی تبدیل به چیزی نو و شگفت انگیز را می سازند. فراموشی، از لوح خاطره زدودن، حجمی است که در آن جهان میانجی گونه و همواره استوار داستان های کافکا را می توان دید. «اینجا لبریز بودن جهان به منزله ی یکتا واقعیت سر بر می آورد. تمامی ارواح باید مشخص و خاص باشند تا جایگاه خویش و دلیل وجودی خود را باز یابند. اگر کاری به عهده ی جهان معنوی و روحانی واگذار شده باشد به سرعت تبدیل به روح، به ذهن، می شود. این ارواح و اذهان به افرادی معین و مشخص استحاله می یابند، کسانی که دارای نامند، رابطه ای ویژه با ستایشگر دارند... وجود سرشار آنان بی هیچ پروا با جنبه ی سرشار و لبریز جهان عجین می شود... اما انبوه ارواح بی هیچ دلیلی رشد می یابند... ارواح تازه ای به ارواح پیشین افزوده می شوند و هر يك از دیگری با نام خاص خود متمایز می گردد.» این همه نه در باره ی کافکا بل در باره ی چین آمده است. فرانس روزنسوایگگ در مورد پرسش پیشینیان و اجداد در چین، در کتاب خود ستادگان (ستگاد جملات بالا را نوشته است. به چشم کافکا جهان اجدادی چنان ژرف می نماید که هر گز نمی توان

نمایان می‌شود. این دلهره همه‌چیز را تباہ می‌کند، اما باز تنها نکته‌ی امید بخش است. و از آنجا که ناشناخته‌ترین و از یاد رفته‌ترین سرزمین‌ها بدن خود ماست، می‌توان فهمید که چرا کافکا جرقه‌ای که در درونش می‌زند را «حیوان» می‌نامد. حیوان سرراست‌ترین هدف يك ایل بزرگ بود.

شگفت‌آورترین زاده‌ی گناه که جهان پیشاتاریخی همراه با گناه در کافکا بیدار کرد اودرادك* است: «درنگاه نخست همچون ماسوره‌ای کلفت و ستاره شکلی می‌نمود و به راستی به نظر می‌آمد که گردش را نخ گرفته است، تکه نخ‌هایی که به اشکال و به رنگ‌های گوناگون که به هم گره خورده و درهم رفته باشند. اما تنها ماسوره هم نیست، چرا که از میان ستاره، میله‌ی عرضی چوبینی بیرون آمده که عمود بر آن میله‌ی دیگری نیز قرار گرفته است. به یاری این میله‌ی دوم و یکی از پرهای ستاره، این شیئی می‌تواند بایستد، انگار که دو پا داشته باشد.» اودرادك «به نوبت گاه در اتاق زیر شیروانی، گاه در پله‌ها، راهروها، یا تالارها می‌ایستد.» یعنی مکان دلخواهش چیزی شبیه يك تالار دادرسی است، دادگاهی که برای بررسی گناه تشکیل شده باشد. اتاق‌های زیر شیروانی، انبارهای اشیاء دور ریخته و از یاد رفته‌اند. شاید جبر حضور در دادگاه، موجب احساسی باشد که همنای دیگری نیز می‌توان بر آن یافت: چیزی که در صندوق‌های قدیمی یافتنی است، صندوق‌هایی که در اتاق زیر شیروانی - که سال‌هاست در آن قفل است - خاک می‌خورند. می‌خواهیم که این کار سخت و روزمره را تا پایان زمان ادامه دهیم. همانطور که ك. به دفاع مکتوب خویش همچون چیزی می‌نگرد که برای «چند روز مشغول داشتن اندیشه‌ی از حال رفته‌ی آدمی که در دوران بازنشستگی به سر می‌برد» کار است.

اودرادك قیافه‌ای دارد که اشیاء در زمان فراموشی، آنگاه که از یاد می‌روند، باید داشته باشند. آنها از شکل می‌افتند. او در «دل نگرانی پدر خانواده»

❖ قهرمان داستان کوتاه «دل نگرانی پدر خانواده»

انتهای آن را سنجید. درست به جهان واقعیات می ماند و ارزش آنان برابر است. باری، جهان اجداد و پیشینیان چو نان تو تم های اقوام آغازین، کافکا را به حیوانات نزدیک می کند. کافکا، بی شک، یگانه نویسنده ای نیست که حیوانات را همچون حجم فراموشی می شناسد. در داستان عمیق تیک (Tieck)* یعنی اکتوت بود، نام از یادرفته یك سنگ كوچك، استرویه می، چو نان گناهی آمیخته به راز نمایان می شود. می توان دریافت که چرا کافکا همواره، بی خستگی، آنچه که میان حیوانات از یاد رفته است را کشف می کند. از یاد رفته های حیوانات، شاید مهمترین اهداف به حساب نیایند، اما بدون آنها هیچ کاری نمی توان کرد. «هنرمند گرسنه»** را به یاد آورید که «اگر با صراحت سخن بگوییم باید بپذیریم که جای او در باغ وحش باید باشد». آیا دشوار است که حیوانات آثار کافکا را در حال نقب کندن سی همیشگی ببینیم؟ همچون آن «موش کور غول آسا» که کاری جز نقب کندن نداشت؟*** و با این همه، این اندیشه همچون موش کور سخت گریزنده است. بی هدف میان دل نگرانی ها، انگار از سوراخی به سوراخی دیگری، می گردد، و بر سر هر دلهره با بی ثباتی برآمده از ناامیدی می ایستد و گازی كوچك به آن می زند. و پروانه ها را را نیز در آثار کافکا از یاد ببریم. «گراشیوس شکارچی» گناهکار که حاضر به پذیرش گناه خویش نیست «ناگاه تبدیل به پروانه ای می شود» و بعد می گوید «نخندید». این نکته قطعی است: میان همه ی آفریده های کافکا، حیوانات بیش از دیگران امکان و مجال فکر کردن را دارند. آنچه که در قانون، فساد و تباهی نام گرفته در اندیشه ی آنان چو نان دلهره

✧ لودویگ تیک (۱۷۷۳-۱۸۵۳) شاعر، داستان نویس و نمایش نویس رمانتیک آلمانی. او داستان مشهور اکتوت بود را به سال ۱۷۹۷ نوشته است. این داستان همچون قصه های کودکان بیانگر تنهایی دختری جوان است که در جنگلی دور، با پیرزنی، پرنده ای و سگی سال ها زندگی می کند. اثری است عمیق و اصیل بازگوی نیاز معنوی آدمی به زندگی میان دیگران.

✧✧ اشاره به داستان کوتاه «هنرمند گرسنه» (۱۹۲۲)

✧✧✧ اشاره به داستان کوتاه «موش کور غول آسا» (دسامبر ۱۹۱۴).

نمایان می‌شود. این دلهره همه‌چیز را تباہ می‌کند، اما باز تنها نکته‌ی امید-
بخش است. و از آنجا که ناشناخته‌ترین و از یاد رفته‌ترین سرزمین‌ها بدن
خود ماست، می‌توان فهمید که چرا کافکا جرقه‌ای که در درونش می‌زند را
«حیوان» می‌نامد. حیوان سراسر است‌ترین هدف يك ایل بزرگ بود.

شگفت‌آورترین زاده‌ی گناه که جهان پیشاتاریخی همراه با گناه در کافکا
بیدار کرد اودرادك* است: «درنگاه نخست همچون ماسوره‌ای کلفت و ستاره
شکلی می‌نمود و به راستی به نظر می‌آمد که گردش را نخ گرفته است، تکه-
نخ‌هایی که نه به اشکال و به رنگ‌های گوناگون که به هم گره خورده و در هم
رفته باشند. اما تنها ماسوره هم نیست، چرا که از میان ستاره، میله‌ی عرضی
چوبینی بیرون آمده که عمود بر آن میله‌ی دیگری نیز قرار گرفته است. به
باری این میله‌ی دوم و یکی از پرهای ستاره، این شیئی می‌تواند بایستد،
انگار که دو پا داشته باشد. «اودرادك» به نوبت گاه در اتاق زیر شیروانی،
گاه در پله‌ها، راهروها، یا تالارها می‌ایستد.» یعنی مکان دلخواهش چیزی
شبیه يك تالار دادرسی است، دادگاهی که برای بررسی گناه تشکیل شده
باشد. اتاق‌های زیر شیروانی، انبارهای اشیاء دور ریخته و از یاد رفته‌اند.
شاید جبر حضور در دادگاه، موجب احساسی باشد که همنای دیگری نیز
می‌توان بر آن یافت: چیزی که در صندوق‌های قدیمی یافتنی است، صندوق-
هایی که در اتاق زیر شیروانی - که سال‌هاست در آن قفل است - خاک
می‌خورند. می‌خواهیم که این کار سخت و روزمره را تا پایان زمان ادامه
دهیم. همان‌طور که ك. به دفاع مکتوب خویش همچون چیزی می‌نگرد که
برای «چند روز مشغول داشتن اندیشه‌ی از حال رفته‌ی آدمی که در دوران
بازنشستگی به سر می‌برد» کار است.

اودرادك قیافه‌ای دارد که اشیاء در زمان فراموشی، آنگاه که از یاد می‌روند،
باید داشته باشند. آنها از شکل می‌افتند. او در «دل نگرانی پدر خانواده»

❖ قهرمان داستان کوتاه «دل نگرانی پدر خانواده»

چنان است که هیچ کس نمی تواند بازش شناسد، از شکل افتاده است، همچون حشره ای که همه او را خوب می شناسیم، گره گوار سامسا بود، کسی که از شکل افتاده است، و باز هم همچون حیوانی زشت، نیم می گوسفند و نیم گربه که «چاقوی قصاب» برای او شاید در حکم رهایی باشد.* او هم از شکل افتاده است. این چهره های آثار کافکا همراهند با صفی طویل از چهره هایی که همگی از شکل افتادن را باز می تابند: گوشت پشته ها. از میان تمامی تصاویر در داستان های کافکا هیچ تصویری چون انسانی که گردنش در سینه فرو رفته تکرار نمی شود: مامورین دادگاه زمانی که از شدت خستگی از پامی افتند، در بان هتل زمانی که با صدایی خفه خم می شود، ملاقات کنندگانی که با شنیدن مویه های آرامی در تالارها از هم می شکنند. در داستان «گورده محکومین»** قدرتمندان دستگامی قدیمی را به کار می گیرند که حروفی را با خطی خوانا بر پشت هر محکوم می نگارد، و با سوزن هایی اشکالی زینتی بر بدن او نقش می کند، تا محکومینش در مورد جرمی نادانسته از پشت او آشکار شود. این کار همواره بر پشت محکومین انجام می شود، پشتی که باید بر آن بار نهند و کافکا همواره به این پشت خم شده می اندیشید. به این یادداشت که در میان نخستین نوشته های او جای دارد دقت کنیم: «برای اینکه تا آخرین حد ممکن سنگین باشم، که به گمانم وزن زیاد یاری دهنده ی به خواب است، بازوهایم را چون صلیب بر سینه نهادم و کف دست هایم را تا روی شانه ها رساندم. مدت ها آنجا همچون سر بازی که زیر بار کسوله پشتی خود خم شده باشد بی حرکت به جا ماندم.» به آسانی می توان دید که تصور داشتن بار اینجا با فراموشی رابطه دارد، فراموشی کسی که به خواب رفته است. همین نماد در ترانه ی مردمی «قوزی کوچولو» آمده است. این قوزی کوچک به زندگی از شکل افتاده ی خویش خو گرفته است، و این زندگی باید با ظهور مسیح موعود از میان برود. زمانی يك خاخام بزرگ گفته بود که در آرزوی تغییر کامل جهان از راه کاربرد زور نیست بل تنهایی خواهد اندکی سازگاری

✧ اشارات دیگری به دو داستان کوتاه «سرخ» و «وجود دو دگه».

✧✧ این داستان را کافکا در اکتبر ۱۹۱۴ نوشته است.

در آن ایجاد کنند:

«وقتی به اناقم می‌آم / تانخت مودرست کنم / یه قوزی کوچولو اونجاس / که به من می‌خنده.»

این خنده‌ی اودرادک است «چیزی همچون خش خش برگ‌های خشک».

«وقتی کنار نیمکت‌م زانو می‌زنم / می‌خواهم دعا بخوانم / یه قوزی کوچولو اونجاس / به من می‌گه / آقا کوچولو، ترو بخدا / واسه‌ی قوزی کوچولو هم دعا بخون.»*

شعر مردمی چنین پایان می‌گیرد. کافکا در ژرفای اندیشه‌اش به چنان چیزی دست یافته که «تقدیس اسطوره‌ای» یا «الهیات هستی‌شناسانه» نمی‌توانند آن را درک کنند. این هسته‌ی سنت هنر مردمی یا به گونه‌ای خاص هنر مردمی آلمانی و یهودی است. حتی اگر کافکا دعا نمی‌خواند و ما نمی‌دانیم که آیا او دعا می‌خواند یا نه. باز در اوج آن حالتی قرار داشت که ما برانش از آن چنین یاد کرده است: «دعا خوانی طبیعی روح»، یعنی دقت و اهتمام. و در این اهتمام کافکا تمامی آفریده‌های زنده را در نظر گرفت. همانطور که قدیسان در دعا‌های خویش آنان را از نظر دور نمی‌کردند.

۴- سانکو پانزا

در يك روستا که ساکنین آن پیرو فرقه‌ی هسیدی* بودند، یهودیان در يك شب «سبت» گرد هم آمدند. همگی آنان مردم يك روستا بودند. به جز يك

✠ والتر بنیامین در خاطرات کودکی خود که در برلین سپری شده، بسا همین عنوان «گوزیشت کوچک» این ترانه را آورده است، (Schriften. 1. P 630) او ترانه را در کتاب ترانه‌های مردمی آلمانی به تدوین گئورگ شرر (G. Scherer) خوانده بود.

✠✠ فرقه‌ای از دین یهود، وازه‌ی Hasid به دو معنای آیین و صالح است. در سده —

←

نفر که هیچ کس او را نمی شناخت. مردی سخت تهیدست و ژنده پوش که در يك گوشه‌ی تاریك در انتهای اتاق قوز کرده و نشسته بود. از همه چیز سخن به میان آمد. کسی پیشنهاد کرد که حاضرین فرض کنند که يك آرزویشان برآورده خواهد شد و آرزوی خود را به نوبت بر زبان آورند. مردی پول می خواست، دیگری داماد، سومی مغازه‌ی درودگری و بدین سان هر کس از آرزوی خود گفت. آنگاه اهل روستا خاموش شدند، تنها مرد ژنده پوش در گوشه‌ی تاریك اتاق به جا مانده بود. از سرب‌ی میلی و اکراه به پرسش چنین پاسخ داد: «آرزو دارم سلطانی نیرومند در کشوری بزرگ بودم. و يك شب که در بستر خویش به خواب بودم دشمنی سرزمین مرا تسخیر می کرد، سپه‌دهم سوارانش بر قصر من هجوم می آوردند و مقاومتی در برابر خود نمی دیدند. یارانم مرا بیدار می کردند و بی آنکه فرصت لباس پوشیدن را می یافتم با همان زیر جامه‌ی خود می گریختم، از تپه‌ها و دره‌ها، از میان جنگل‌ها، شب‌ها و روزها می گذشتم و عاقبت به سلامت به این گوشه، روی این سکومی رسیدم. آرزوی من این است.» دیگران نشانه‌هایی به معنای عدم درك سخنان مرد رد و بدل کردند. یکی پرسید: «و این آرزو چه سودی برای تو دارد؟» پاسخ شنید: «زیر جامه‌ام به جا می ماند.»

این داستان ما را یکسر به قلب دنیای کافکا می برد. نمی توان گفت که آن دگرگونی‌ها و از شکل انداختن‌ها که ماموریت مسیح موعود است، تنها مکان را دگرگون خواهند کرد. به یقین آن‌ها به معنای دگرگونی زمان ما نیز خواهند بود. کافکا بی شك این نکته را در نظر داشت که با همین اطمینان پدر بزرگ

→

های میانه پیروان این فرقه در اروپای مرکزی و آلمان آیین یهود را حفظ کردند. این فرقه عارفانه‌ترین و رمز آمیزترین برداشت از یهودیت را ارائه کردند. برداشتی که در عین حال اخلاقی نیز هست. مارتین بوبر، اندیشمند یهودی سده‌ی حاضر درباره‌ی آیین هسیدی گفته «همان آیین کهن است به اضافی اخلاق.»

را در داستان کوتاه «دهکده‌ی بعدی» وادار می‌کند تا بگوید: «زندگی به گونه‌ای شگفت‌آور کوتاه است، اکنون که به گذشته می‌نگرم زندگی به چشم من چندان فشرده می‌آید که به سختی می‌توانم درک کنم چگونه مثلاً ممکن است مردی جوان اراده کند تا با اسب خود به دهکده‌ی بعدی برود، اما نترسد که جدا از حوادث ناگوار زمان همین زندگی عادی که چنین خوش می‌گذرد نیز یکسر برای این سفر نابسند باشد.» برادر این پیرمرد همان مرد ژنده پوش است که زندگی «عادی» او که «چنین خوش می‌گذرد» به او حتی فرصت آرزویی را هم نداده است. و او تنها در زندگی غیرعادی و ناشاد خود در حال گریز است و آرزو را پیش می‌کشد تا بتواند زندگی را کامل کند.

طایفه‌ای از آفریده‌های کافکا به راهی خاص کوتاه بودن زندگی را به حساب می‌آورند. اینان از «شهری در جنوب» سربر آوردند: «آنجا مردمی زندگی می‌کنند که (فکرش را بکن!) هیچ نمی‌خواهند. — چرا نمی‌خواهند؟ — زیرا خسته نمی‌شوند. — چرا خسته نمی‌شوند؟ — زیرا احمقند. — مگر احمق — ها خسته نمی‌شوند؟ — آخر چگونه ممکن است که احمق‌ها خسته شوند؟» شاید بگویند که احمق‌ها با آن یاوران که هرگز خسته نمی‌شوند خویشاوندند. اما پرسش اصلی در مورد طایفه‌ای است که از آن یاد کردیم. چندبار به چهره‌ی یاوران اشاره شده که از آن «آدم بزرگ‌ها و شاید حتی دانش‌آموز-ها» تشکیل شده‌اند. به راستی که دانش‌آموزان که همواره در شگفت‌انگیزترین اماکن، در داستان‌های کافکا ظاهر می‌شوند سخنگویان و رهبران این طایفداند. کارل در حالیکه با حیرت به دانش‌آموز می‌نگریست پرسید: «آخر شما چه موقع می‌خوابید؟» پسرک پاسخ داد: «آه، خواب! من وقتی مشق‌هایم را تمام کنم کمی می‌خوابم.» این نکته یادآور بیزاری کودکان از خوابیدن است. از همه چیز گذشته، مگر نه اینکه وقتی آن‌ها در خوابند چیزی می‌تواند رخ دهد که به آن‌ها نیز مربوط می‌شود؟ «جای خوابش را فراموش نکن!» ما همه با این تذکر کودکان آشناییم که هنگام شنیدن قصه‌ها می‌گویند، هر چند در هیچ قصه‌ای هرگز این «جای خوب» پیدا نمی‌شود. اما فراموشی همواره به معنای از یاد بردن آن «جای خوب قصه» نیز هست. «نیاز به یاری

گرفتن از دیگران گونه‌ای بیماری است و برای بهبودی از آن باید در بستر خوابید.» و این سخن طنزآمیز روح سرگردان و ناآرام گراشیوس شکارچی است. دانش آموزان هنگامی که مشق می‌نویسند بیدارند و شاید هم‌نی بیدار آنان بهترین نکته در مشق‌هایشان باشد. این شیوه‌ی پوشیده‌ای است که قوانین اصلی ریاضت‌کشانه‌ی کافکا درونش کار می‌کنند.

دستامد اصلی آنان درس خواندن است. کافکا با دقت این نکته را از سال‌های دور کودکی خود بیرون می‌کشد: «خیر، کاملاً چنین نیست، زمانی بسیار دور کارل در خانه می‌ماند، پشت میز پدر و مادر می‌نشست و مشق می‌نوشت. در حالی که پدرش روزنامه می‌خواند یا با کتاب‌هایش مشغول می‌شد و یا برای چند موسسه نامه می‌نوشت و مادرش دوزندگی می‌کرد و کلاف بلند نخ را بادست‌هایش می‌کشید. کارل که نمی‌خواست مزاحم پدر باشد تنها کتاب‌های مدرسه و کتابچه‌هایش را روی میز گذاشت، در حالی که کتاب‌های مورد نیاز دیگرش را روی صندلی کنارش قرار می‌داد. چقدر همه چیز آرام می‌گذشت! آدم‌های غریبه چقدر کم وارد این اتاق می‌شدند!» شاید این کارهای درسی به هیچ نمی‌ارزید، اما به آن شکل از بی‌ارزشی نزدیک بودند که یگانه امکان دهنده به وجود چیزی کارآست، یعنی به کتاب داتو. کافکا در پی این چیز می‌گشت، او مشتاق بود که «به میز با مهارتی دستامد دشواری و رنج، با چکش ضربه زند و در همین حال کاری نکند».

کاری چنان نکند که کسی بتواند بگوید «چکش‌زدن برای او چیزی نیست». بل بگوید «چکش‌زدن برای او به معنای واقعی خود هم چکش‌زدن است و هم در عین حال چیزی نیست.» و این نکته ضربه‌های چکش را خشن‌تر، قاطع‌تر، واقعی‌تر و هم اگر مایل باشید می‌توان گفت احمقانه‌تر جلوه می‌دهد. این تفرعن‌مصمم و آلوده به تعصبی است که میان دانش‌آموزان آنگاه که مشق می‌نویسند یافتنی است. این شگفت‌آورترین گونه‌ی تفرعن است که به تصور آدمی درآید. کاتبین، دانش‌آموزان از نفس افتاده‌اند، آنان به آرامی به مسابقه‌ی خود ادامه می‌دهند. «بیشتر، مامور چنان با صدای آهسته‌ای متن را می‌خواند که کاتب در حالت نشسته آن را نمی‌شنید. ناچار می‌شد از جای

خود بر خیزد، متن را بگیرد، به سرعت باز بنشیند و آن را بنویسد. باز از جای خود بپرد، و کار چنین ادامه می‌یافت. چقدر شگفت‌آور بود! تقریباً غیر قابل درك بود.» فهم این نکته آنگاه آسان‌تر خواهد بود که هنرپیشه‌های تماشاخانه‌ی طبیعی (هوای آزاد) اکلاهما را به یاد آوریم. هنرپیشه‌ها ناگزیر بودند اشارات راهنمای خود را به سرعت دریابند و مشابه افرادی با پشتکار می‌شدند. به راستی نزد آنان حکم «چکش‌زدن، چکش‌زدنی واقعی است و در همین حال چیزی نیست» به معنای آن است که حکم را باید چونان بخشی از نقش خود پذیرند. آنان این نقش را تمرین می‌کنند و تنها يك هنرپیشه‌ی بی‌استعداد، واژه یا حرکاتی را فراموش می‌کند. برای اعضای گروه اکلاهما نقش به معنای نخستین سال‌های زندگی آنهاست، چنین است معنای «طبیعت و هوای آزاد» در این نمایشی که در طبیعت و هوای آزاد اجرا می‌شود. هنرپیشه‌هایش باز خرید می‌شوند، اما دانش آموزانی که کارل وقتی در ایوان کتاب می‌خواند، خاموش به آنها می‌نگریست، چنین نیستند. کارل «صفحه‌ی کتاب را ورق می‌زند، گاه به گاه به چیزی در کتابی دیگر می‌نگرد، کتابی که همواره آن را همچون نوری جهنده در هوا می‌گیرد، و معمولاً یادداشت‌هایی در دفتر می‌نویسد و در این حال چهره‌ی خود را به گونه‌ای شگفت‌آور به کاغذ نزدیک می‌کند.»

کافکا هرگز از معرفی ادا و حرکت به این شیوه دست نکشید. اما به گونه‌ای یکسان این کار را با سرگشتگی انجام می‌داد. ك. را به درستی با آن سر باز نيك، شوايك قیاس کرده‌اند. اما یکی از همه چیز به حیرت می‌افتد و دیگری را هیچ چیز متحیر نمی‌کند. اختراع سینما و عکاسی در دورانی به انجام رسیده که افراد تا آخرین حد از یکدیگر بیگانه شده‌اند. دوران روابطی که به گونه‌ای پیش‌بینی‌ناپذیر مداخله‌گرند و به راستی یگانه شکل روابط میان افراد شده‌اند. تجربه نشان داده که افراد شیوه‌ی راه رفتن خود را در پرده‌ی سینما و یا صدای خود را در دستگاه ضبط صوت نمی‌شناسند. وضعیت هر کس در این تجربه با وضعیت کافکا همانند است، همین وضعیت او را ناچار به آموختن می‌کند، هر جا که او با پاره‌هایی از زندگی خویش

روبرو می‌شود. پاره‌هایی که هنوز در زمینه‌ی نقش او جای دارند، این آموختن تبدیل به يك اجبار می‌شود. او شاید به‌واسطه ادا و حرکت چنگ اندازه‌د، همان‌طور که پیترو شله میل به سایه‌ای که فروخته است متوسل می‌شود. او شاید خویشتن را درك کند، اما برای این کار چه کوشش عظیمی مورد نیاز است. این تند بادی است که از سرزمین فراموشی می‌وزد و در حکم آموختن قواعد هجومی سلحشورانیه علیه آن است. بدین سان ژنده پوشی که در گوشه‌ی اتاق خزیده، در گذشته‌ی خویش پیش می‌تازد تا خود را در چهره‌ی سلطانی فراری باز یابد. این تاختن به گذشته که برای تمام عمر بسنده است، به زندگی مرتبط است، زندگی که برای سفری چنین سخت کوتاه است: «تا مهمیز بزنی، همه چیز می‌گذرد، چرا که مهمیزی در کار نیست، افسار را باید دور انداخت، چرا که افساری وجود ندارد و به چشم اندازه پیش روی خود باید همچون خلنگ زاری نگریست که علف‌های آن را تازه چیده‌اند. بدان نگریستن هنگامی که گردن و سر اسب دیگر از چشم اندازه گذشته باشد.»* و این کمال و نهایت خیال بافی در باره‌ی سواری نجیب است که به سوی گذشته در سفری که به گونه‌ای تعدیل ناپذیر شاد و سرخوش می‌نماید، می‌تازد، سواری که بر ترك اسبی برهنه، بی‌افسار و مهمیز نشسته است. اما سواری نفرین شده است که به یابوی وامانده‌ی خویش زنجیر شده باشد، چرا که عاقبت هدفی برای آینده‌ی خویش تعیین کرده است، هدفی که می‌تواند همچون سردابی نزدیک باشد. اسب او و خود او از نفرین شدگانند: «به مرکب نشستم، دستم را به روی دسته نهادم، ساده‌ترین افسار. خود را به دشواری‌های پلکان عادت دادم، پایین رفتم، اما در میان راه، مرکبم بالا آمد، چه باوقار. شترهایی که بر کف لمیده بودند دیگر بر نخاستند و به گونه‌ای زیبا خود را همراه با مراقبت شتر بانان تکان دادند چشم‌اندازی ناامیدانه‌تر از «مناطق کوه‌های یخی» نمی‌توان یافت که در آن سواران برای همیشه از نظر پنهان می‌شوند. از «پست‌ترین نواحی مرگ»

☆ اشاره‌ی دیگر - بابیانی دیگر - به داستان کوتاه «آذدوی سرخ‌پوست بودن»

بادی می‌وزد که او آن را دوست دارد، همان بادی که همواره از جهان پیشاتاریخی آثار کافکا می‌وزد و قایق گراشیوس شکارچی را به پیش می‌راند: «باهمان رمز و راز و همان فداکاری که میان یونانیان و بربرها یکسان یافت می‌شود.» پلوتارک نوشته: «حنین گفته‌اند که باید دو گوهر نخستین و دو نیروی متضاد در کار باشند. یکی از آنها به پیش نازد و دیگری در همان حال بازگردد و به پشت سر نازد.» تقابل راستاها، همان مسیر آموختن است که زندگی را بدل به نگارش می‌کند. اسنادش بوکه فالوس است، «وکیل تازه» که راه بازگشت را بدون اسکندر نیرومند در پیش گرفت، یعنی راهی خلاف مسیر فاتح پیشتا را پیمود: «پهلوی او رها شد، رها از فشار ران‌های سوار، در نور ملایم یکجای چراغ، بسیار دور از غوغای نبردهای اسکندر، او صفحات کتاب‌های کهن ما را می‌خواند و ورق می‌زد.»*

ورنر کرافت زمانی تفسیری بر این داستان نوشت. او پس از دقت فراوان به تمامی جزئیات متن یادآور شد: «هرگز در ادبیات نقدی چنین قدرتمند و نافذ از اسطوره در تمامی سویه‌های آن یافت نشده است.» به نظر کرافت هرچند که کافکا واژه‌ی «عدالت» را به کار نگرفته، اما عدالت، نقطه‌ی آغاز نقادی او از اسطوره است. لیکن اگر به این نتیجه برسیم، این خطر نیز در کمین راهمان هست که کار کافکا را محدود به همین نقطه کنیم. آیا به راستی قانون را باید به التماس طلب کرد تا بتوان علیه اسطوره و به نام عدالت ایستاد؟ خیر، بوکه فالوس همچون یک استاد حقوق، به سرچشمه‌ی کساد خویش وفادار ماند، جز اینکه قانون را به کار نگرفت و شاید این نکته به معنایی کافکاگونه برای هردوی بوکه فالوس و دادگاه چوژی تازه باشد. قانونی که در مورد آن پژوهش بشود اما هرگز به کار نرود، دروازه‌ی عدالت است.

دروازه‌ی عدالت آموختن است. اما کافکا توجهی به آنچه که سنت به پژوهشگر

✠ اشاره به داستان کوتاه «وکیل مدافع جدید» (آغاز ۱۹۱۷).

تورات وعده می‌دهد ندارد. هم یاوران او در این راه خادمین کلیسایند که خانه‌ی دعای خویش را از کف داده‌اند و دانش‌آموزان او آن طلبه‌هایند که نگاشته‌ی مقدس خویش را گم کرده‌اند. اکنون دیگر چیزی نیست که از آنان در «سفری که به گونه‌ای تعدیل ناپذیر شاد و سرخوش می‌نماید» مراقبت کند. کافکا، اما، قانون سفر و سلوك خویش را یافته است. دستکم در يك مورد او توانسته سرعتی نفس‌گیر را به نظم آورد، و این کار را به یاری روایت آهسته و موزونی انجام داده که احتمالاً در طول زندگی خویش همواره شاهد آن بوده است. او این نکته را در يك قطعه‌ی کوتاه شرح داده، قطعه‌ای که کامل‌ترین نوشتنی اوست*، نه تنها به این دلیل که تفسیری است:

«بدون لاف و گزاف، سانکو پانزا در طول سال‌ها توانست انبوهی از افسانه‌ها و حوادث زندگی سلحشوران را عرضه کند و در غروب‌های بسیار و شامگاهان پی در پی، شیطان‌ش یعنی همان که بعدها به او دن کیشوت نام داد، از خود او، سر بر آورد. و این شیطان کرداری جنون‌آمیز را در پیش گرفت که هرچند فاقد نقشه‌هایی از پیش تعیین‌شده بود، نقشه‌هایی که گویی سانکو پانزا با آن‌ها آشنا بود، باز مشکلی برای هیچ کس ایجاد نکردند. سانکو پانزا همچون مردی آزاده، از دیدگاه فلسفی در پسی دن کیشوت روان شد و همراه با او به نبرد مقدس شتافت. شاید بدون حس مسوولیت چنین کرد و از این رو از ضیافتی عالی و ثمربخش تا پایان زندگی خود، بهره برد.»

☆ اشاره به داستان کوتاه «حقیقت‌دباده‌ی سانکو پانزا» (اکتبر ۱۹۱۷). در سطور بعد اشاره به بوکه فالوس اشاره‌ی مجددی است به داستان «وکیل مدافع جدید». بنیامین می‌گوید که در هر دو داستان دو مردی که در حاشیه‌اند (بوکه فالوس همراه و کاتب اسکندر کیور و سانکو پانزا همراه و خادم دن کیشوت قهرمان داستان سروانتس) آفرینندگان راستین دو مرد سرشناس هستند.

سانکو پانزا، مجنونی با وقار، هم یاری زمخت و نتراشیده، سوارکارش را به پیش راند. بوکه فالوس نیز سوار خود را جاودانه کرد. این نکته که آیا به راستی سواری وجود داشت یا تنها مرکبی در میان بود برای ما چندان اهمیتی ندارد، تنها اگر پشت از آن بار سنگین رها شود.

سورر آلیسم

واپسین عکس فوری از اندیشه گران اروپایی

چشمه‌های اندیشه‌گرانه همواره بستر آبراهه‌ای را می‌گشایند تا بر فراز آن ناقدان به ارزیابی پردازند. در مورد سوررآلیسم این بستر از تمایز لایه‌های اندیشه‌گرانه در فرانسه و آلمان ایجاد شده است. آنچه که به سال ۱۹۱۹ سرچشمه‌ی خود را در میان گروه کوچکی از ادیبان فرانسوی یافت (تنها مهم‌ترین نام‌ها را به یاد آوریم: آندره برتون، لویی آراگون، فلیپ سوپو، روبر دستوس*، پل الوآر) با ملال و کسالت اروپای پس از جنگ و واپسین نشانه‌های زوال [جامعه‌ی] فرانسه همخوان بود. حضرات دانشمندی که حتی امروز هم به «سرچشمه‌های معتبر» این جنبش اشاره دارند و همواره تکرار می‌کنند که جنبش دستامد گروه کوچکی از ادیبان بود که به وسوسه‌ی آزار مخاطبین نجیب هنر خویش دچار آمده بودند، تا حدودی به کسارشناسانی همانندند که پس از آزمون‌های طولانی در مورد چشمه‌ای کوچک با اطمینان اعلام می‌کنند که این چشمه‌ی حقیر هرگز نخواهد توانست توربین‌های عظیم را بگرداند.

اما راست این است که ناظر و ناقد آلمانی بر بالای این چشمه نایستاده و همین نکته امتیاز کار اوست. او در ژرفای این بستر جای گرفته و از آنجاست که می‌تواند نیروی حرکت آن را اندازه بگیرد. این ناقد به مثابه‌ی یک آلمانی به خوبی با پرسش بحران اندیشه‌گرانه یا بهتر بگوییم با بحران برداشت انسان-گرایانه از آزادی آشناست و می‌داند آن شکل از آگاهی که درون جنبش ایجاد شد و خواست تا فراسوی مباحث همیشگی و جاودانه برود و کوشش داشت تا از هر طریقی به نتیجه‌ای دست یابد تا چه حد واپس‌گرا بود. ناقد

* فلیپ سوپو (۱۸۹۷-)؛ شاعر و داستان‌نویس که در آغاز سوررآلیست بود و به سال ۱۹۲۶ از این گروه «اخراج» شد. پژوهش‌های جالبی درباره‌ی لوتره آمون، بلیک و بودلر دارد.

† روبر دستوس (۱۹۰۰-۱۹۴۵)؛ شاعر، درادوگاهای هیتلری کشته شد زیرا یهودی بود. اشعارش که آنان را «خودکار» می‌خواند (به سرعت سروده می‌شدند؛ باید اندیشه را حذف می‌کردند و غریزه را نمایش می‌دادند) درخشانند.

آلمانی خود تجربه‌ی مستقیمی از درگیری میان پرخاشی‌آنارشیستی و اصلی انقلابی دارد و از این رو اگر این جنبش را چنانکه به گونه‌ای سطحی نمایان شده يك حرکت «هنری» یا «ادبی» فرض کند آنگاه در توجیه این خطای خود بهانه‌ای نخواهد داشت. البته در آغاز، جنبش چنین نیز می نمود. در همان نخستین روزها برتون به صراحت اعلام کرده بود که هدف او گسترش قاطع از آن کنشی است که تفاله و پس مانده‌ی شکلی خاص از هستی را به همگان ارائه می کند اما خود آن هستی را از آنان دریغ می دارد. به بیانی دیگر (که بیش از این بادیالکتیک خواناست) گستره‌ی شاعری از درون به وسیله‌ی گروهی از افراد هم نظر کشف شد و آنان «زندگی شاعرانه» را تا واپسین حد امکان آن به پیش راندند. از این رو هنگامی که می گویند فصلی ددوژم بمبوی دیگر راز و رمزی در چشم آنان ندارد، می توان به این گفتی ایشان باور داشت. چرا که این شعر به راستی نخستین سند جنبش آنان محسوب می شود (مقصود من نخستین سند در دوران معاصر است، بحث که پیش برود از پایه گذاران دیگر نیز سخن می گویم). آیا می توان هسته‌ی اصلی بحث را قاطع تر و نافذتر از خود بمبوی بیان کرد، آنجا که در حاشیه‌ی کتابش کنار «مصرع» در ابریشم دریاها و گل های شمالی» نوشته «چنین چیزی وجود ندارد»؟

این نکته را که هسته بادیالکتیکی تا چه حد در آغاز (که بعدها همپای سورآلیسم تکوین یافت) مبهم و حاشیه‌ای بود، آراگون به سال ۱۹۲۴ در ابهام دویا بیان کرده است. به راستی که در آن روزها کاری دشوار بود که تکامل بعدی این هسته را پیش بینی نمود. امروز، اما می توان آن را ساده تر مشاهده کرد، زیرا بی تردید دوران قهرمانی سورآلیسم - که همدی قهرمانان آن را آراگون در همان کتاب معرفی کرده - دیگر به پایان رسیده است. در چنین جنبش هایی همواره می توان لحظهای را یافت که در آن تنش اصیل و پنهان یا باید در يك مورد واقعی ذوب شود (که در حکم پیکار دنیوی در پی قدرت و سلطه نخواهد بود) و یا ناگزیر است که به مثابه‌ی شکل ظهوری همگانی زوال یابد و دگرگون شود. امروز سورآلیسم در پلیدی دگرگونی و تغییر شکل قرار

گرفته است. اما آن روزها که در ذهن پیشروانش همچون موج الهام بخش رویاها جلوه می کرد همگون ترین و پربارترین جنبش ها نیز به نظر می رسید. انگار نیروی آن را داشت تا همه چیز را در خود ذوب کند. آنجا که هر کس بتواند از مرز میان بیداری و خواب عبور کند - همچون امواج بی شماری که پیش می روند و باز می گردند - زندگی به نظر بی ارزش خواهد آمد. زبان تنها آنجا بر خود آشکار می شود که صدا و تصویر با دقتی خود کار و درجه ای از سهولت چنان درهم نفوذ کنند که جایی برای موردی بی ارزش چون «معنی» باقی نماند. یعنی سلطه یا تصویر و زبان باشد. سن پل رو * هنگامی که هر بامداد به بستر می رفت یادداشتی به در اتاق خود می نوشت: «شاعر در حال کار است.» برتون نیز اشاره کرده: «خاموش، جایی می روم که هرگز کسی بدان پای ننهاده است، خاموش! می روم اما در پی تو ای زبان محبوبم **» زبان پیشاپیش همه چیز می رود.

نه تنها پیشاپیش معنا، بل پیش از خود من نیز در شاووده ی جهان، رویاها در دنیا کند، این رها شدن فرد به سستی رخوت، بار آور نیز هست. تجربه ای زنده است که فرد را به آن سوی رخوت و مستی می کشاند. اینجا نمی توان تعریفی دقیق از تجربه ی سوررئالیستی ارائه داد. اما آن که احساس می کند نوشته های این مکتب نه ادبیات بل چیزی دیگرند (نمایشگری، اسم شب، کلمه ی رمز، سند، لاف و گزاف و اگر مایلید بگوییم جعل سند، هرچه اما بهر رو چیزی جز ادبیات) درست به همین دلیل به این نکته پی خواهد برد که این نوشته ها به معنای ادبی واژه به تجربه ها مربوط می شوند و نه به نظریه ها (و حتی کمتر از آن به خیال پردازی ها). و دامنه ی این تجربه ها به هیچ رو محدود به رویاها و استفاده از حشیش، تریاک و مواد مخدیری نمی شود. چنین فکری در حکم

* سن پل رو، نام مستعار پل رو (۱۸۶۱-۱۹۴۰): شاعر گمنام سمبولیست. اشعار او بسیار مبهم و دست نیافتنی اند.

** برتون: «درآمدی به گفتاری درباره ی کمبود واقعیت» (سپتامبر ۱۹۲۴) در
 Andre Breton: *Point du Jour* Paris P 26.

خطایی عظیم است، ما از «تجربه‌های سوررالیستی» تنها جذبه‌های روحانی یا خلسه‌های ناشی از مواد مخدیری را پیش چشم خود مجسم می‌کنیم. اما اگر چنین بود به راستی که ایمان روحی همه چیز را بدمراتب ساده‌تر از سوررالیسم گردهم می‌آورد. بحث که پیش رود به خیزش تلخ و شورانگیز علییه مذهب کاتولیک که رمبو، لوتره آمون* و آپولینر پیش بردند اشاره خواهیم کرد، خیزشی که به يك معنی سوررالیسم زاده‌ی آن است. اما پیروزی راستین و آفریننده بر اشراق‌های آسمانی رابه هیچ رو نباید در میان داروهای مخدیری جستجو کرد، بل آن را باید در اشراق دنیوی و الهام انسان شناسانه** و ماتریالیستی پی گرفت، حشیش، تریاک و یا هر ماده‌ی مخدیری دیگر تنها در آمدی بدان محسوب می‌شوند (هر چند در آمدی خطرناک، همین جا بگوییم که ادای سهم مورد دیگر حتی مستقیم‌تر از آنهاست) این اشراق دنیوی هرگز سوررالیست‌ها را برابر با خود (و حتی آنها را برابر با یکدیگر) ندانسته است. آثاری که این نکته را با قدرت شرح داده‌اند یکی دوستای پاریس اثر آراگون و دیگری ناچا اثر برتون هستند، که هر دو نشانه‌هایی آشفته از کمبود و ناکارایی [حقیقت] به‌شمار می‌آیند. برای مثال در ناچا پاره‌ی درخشان‌ی را می‌توان یافت که سرشار از خاطره‌ی «روزهای درخشان‌ی» است که پاریس در تب ماجرای ساکو و وانزتی می‌سوخت***. برتون به‌ما

☆ لوتره آمون نام مستعار ایزیدور دوکاس (۱۸۴۶-۱۸۷۰) است که از زندگی او اطلاعات بسیار محدودی داریم. اثر درخشان او هالودود به گمنامی سپرده شد و از یادها رفت. سال‌ها بعد برتون و سوررالیست‌ها او را کشف کردند. امروز مقامی هم‌تای آرتور رمبو در شعر فرانسه یافته است و هالودود در ردیف مهم‌ترین ریشه‌های بینش نوین شاعرانه محسوب می‌شود.

☆☆ انسان‌شناسی نه به معنای علم مردم‌شناسی و پژوهش در پیشینه‌ی زندگی انسان، بل به معنایی که در فلسفه‌ی کانت و هگل داشت: پژوهش در ژرفای روح آدمی.

☆☆☆ اشاره به دو آنارشیستی که در آغاز این سده به دنبال اتهامی نادرست در ایالات متحد اعدام شدند.

اطمینان می‌دهد که آن روزها بولواد بن خودل پاریس را «وعده‌ی استراتژیک قیامی» در بر گرفته بود که از آن پس با نام این خیابان همراه شد. در این میان خانم ساکو نیز سر بر آورد، البته نه همسر قربانی فولر بل پیرزنی فال-بین و پیشگو که در خانه‌ی شماره‌ی ۳ در خیابان اودین زندگی می‌کرد و به بل الوار گفته بود که بهتر است از هر امیدی نسبت به ناجا دست شوید. باید اعتراف کنیم که این مشغله‌ی سخت خطرناک سوررآلیست‌ها که چون خواب‌گردها بر فراز بام‌ها گام بر می‌داشتند و از کنار رساناهای نوری، ناودان‌ها، ایوان‌ها، بادنماها، گنج‌کاری‌ها همچون گربه‌ای ناقل می‌گذشتند، عاقبت کار آنها را به اتان نمودار زیر شیروانی، اتاق «جن‌گیری» کشاند. اما دل من از شنیدن این ضربه‌های پی‌درپی که سوررآلیسم به‌شیشه‌ی پنجره می‌زند نا آ آینده‌ی خود با خبر شود سخت به درد می‌آید. راستی که این فرزند خواندگان انقلاب که از انجمن‌های پنهانی گسسته‌اند و به پیرزنان بدترکیب، افسران بازنشسته و سوداگران مهاجر پناه برده‌اند دیدنی نیستند؟

کتاب برتون روشن‌گرمنش اصلی این «اشراق دنیوی» است او ناجا را کتابی نامیده که «در آن محکم بسته شده است» (در مسکو من در يك مسافرخانه به سر می‌بردم، تقریباً تمام اتاق‌های مسافرخانه را پیروان آیین لاما پر کرده بودند، آنان از تبت به مسکو آمده بودند تا در گردهم‌آیی بودائیان شرکت کنند. می‌دیدم که در ورودی اتاق بعضی از آنها همواره روبه راهرو نیم‌باز است، در آغاز این مساله به‌نظم تصادفی آمد، اما به تدریج به‌صورت واقعی آزار دهنده خود را به‌من نمود. عاقبت دلیل باز بودن درها را فهمیدم. در این اتاق‌ها اعضای فرقه‌ای خاص از بوداییان زندگی می‌کردند. آنان سوگند یاد کرده بودند که در زندگی خود هرگز دری را نبندند. ضربه‌ای که از کشف این نکته به‌من وارد آمد باید همانند ضربه‌ای باشد که خواننده‌ی ناجا تحمل می‌کند.) زندگی در خانه‌ای شیشه‌ای حقیقت انقلابی ناب است. کاری رخسوت ناک، نمایی از خویشتن به‌گونه‌ای اخلاقی است، نمایی که ما به شدت بدان نیازمندیم. آگاهی به وجود خود که زمانی فضیلتی اشرافی محسوب می‌شد امروز در حد ادراک تازه به‌دوران

رسیده‌های خرده‌بورژوا شده است. ناجا هم‌نهاد آفریننده و راستین‌داستان و «داستان‌کنایی»* است.

افزون بر این، باید عشق را جدی‌گرفت تا (چنانکه ناجا نیز به ما نشان می‌دهد) بتوان در آن «اشراق دنیوی» را بازیافت. راوی ناجا می‌گوید: «درست از همان ایام [یعنی از ایامی که ناجا را شناخت] به سوی دوران لویی هفتم کشش زیادی احساس کردم، چرا که آن روزگار، زمانه‌ی (وایت عشق بود و من کوشیدم تا با شدت زیاد شیوه‌ی زندگی مردم در آن دوران را تصویر کنم.» از زبان يك نویسنده‌ی معاصر اطلاعات دقیقی در مورد شعر عاشقانه‌ی سرزمین‌های جنوبی*** به دست می‌آوریم و درمی‌یابیم که این اشعار چه همانندی خیره‌کننده‌ای با مفهوم سوررئالیستی از عشق دارند. ارباخ (Auerbach) در کتاب مهم خود دانته: شاعر ذهنی می‌نویسد: «تمامی شاعران شیوه‌ی نوین*** عشقی عارفانه به معشوقه‌ای مرموز داشتند، هر يك از آنان تجربه‌ی عاشقانه‌ی ویژه و منحصر به فردی داشتند. بدچشم ایشان ارمغان عشق بارها نوردانی‌تر از لذت حسی می‌آمد. آن شاعران همگی وابسته‌ی پیمانی بودند که زندگی درونی و چه بسا اجتماعی آنان را تعیین می‌کرد.» دیالکتیک رخوت به راستی کمیاب است. آیا جذبه به يك معنی همان هشیاری اهانت آمیزی نیست که همواره چونان مکمل آن به نظر می‌آید؟ آن عشق مقدس شاعران «شیوه‌ی نوین» آیا همان عشق‌آشنای برتون

☆ داستان‌کنایی در برابر Roman-Aclef داستانی که افراد واقعی در آن با تغییراتی اندک ظاهر شوند و خواننده خود باید الگوهای اصلی این شخصیت‌ها را کشف کند (همچون داستان آفتاب نیز می‌دهد اثر ارنست همینگوی).

☆☆ Provençal: هر چه که به ایالت پروانس در جنوب شرقی فرانسه بشود، معمولاً به زبان، لهجه‌ها و ادبیات ویژه‌ی این ناحیه با این واژه اشاره می‌کنند. ☆☆☆ مقصود شیوه‌ی بیان شاعرانه و غنایی است که در تقابل با بندهای ادبیات سده‌های میانه ایجاد شد (به ویژه در ایتالیا، اما باید از ادبیات حماسی فرانسه نیز یاد کرد).

به زن جوان [ناجا] نیست؟ راه آن عشق چه بود و به کجا می‌رسید؟ جز به منز لگاهی که در آن پا کد امنی نیز گونه‌ای جنون دانسته می‌شود؟ و آن عشق بر جهانی ظاهر می‌شود که در آن تنها تربت قلب مقدس و محراب باکری قدیس وجود ندارد بل سپیده‌ی پیش از نبرد یا نخستین صبح پیروزی رانیز همراه دارد.*

در عشق عارفانه و رمز آمیز آنچه به حساب نمی‌آید «بانوی عشق» است. برای برتون نیز عشق چنین است. او به هر چیز که به ناجا پیوند دارد بیشتر نزدیک است تا به خود ناجا. این چیزها چه هستند؟ قوانین وجودی این چیزها بهترین موارد روشنگر سوررآلیسم هستند. برای معرفی آنها از کجا باید آغاز کرد؟ یک سوررآلیست می‌تواند از کشف‌های شگفت‌آورش به خود بی‌الد. او نخستین کسی است که نیروی انقلابی که در چیزهای «از رواج افتاده» (در نخستین ابزار فلزی، نخستین محصولات کارخانه‌ای، نخستین عکس‌ها، همه‌ی آن چیزها که آغاز به فساد کرده‌اند، پیاوهای بزرگ، لباس‌های پنج‌سال پیش، رستوران‌های مشهور که دیگر کارشان از رونق افتاده) ظاهر شده را کشف کرده‌است. سوررآلیست‌ها با طرح مناسبت این همه با انقلاب می‌پندارند که دیگر کسی بهتر از آنها معنای انقلاب را نخواهد شناخت. انگار هیچ کس پیش از این رویا بین‌ها و فال بین‌ها نتوانسته فقر درونی - نه تنها فقر اجتماعی بل فقر شالوده‌ای - فقری که زاده‌ی مناسبات بردگی است و به ناگهان تبدیل به نیهیلیسم انقلابی می‌شود را بشناسد و به تصور درآورد. اگر گذرگاه اپرا اثر آراگون را کنار بگذاریم، برتون و ناجا یگانده عشاقی هستند که هم‌دی چیزهایی را که ما در سفرهای اندوهگین با راه‌آهن تجربه

شماره‌ای است به تقابل عشق معنوی و روحانی (به زبان استعاره عشق به قدیسین و مریم باکره) با عشق زمینی (که در استعاره با نبردهای زمینی همراه شده است). این دو تمثیل در ادبیات سده‌های میانه و نیز در آثار شاعران شیوه‌ی جدید بارها تکرار شده است.

کرده‌ایم (آخر راه آهن نیز پا به سن گذاشته است) و نخستین تگس‌اه از میان شیشه‌ی بارانی درخانه‌ی جدید را، اگر نه به کنش، دستکم به تجربه‌ی انقلابی تبدیل می‌کنند. آنان نیروی عظیم «جو» که در این چیزها پنهان شده است را می‌یابند و به نقطه‌ی انفجار می‌رسانند. می‌پندارید که زندگی در آن لحظه‌ی تعیین‌کننده که ترانده‌های خیابانی را بر لب‌ها خشک کرده چه شکلی به خود گرفته بود؟

ترفندی که این جهان اشیاء بدکار می‌گیرد - و بهتر است که از ترفند یاد کنیم و نه از روش - جانشین کردن يك دید سیاسی در مقام دید تاریخی از گذشته است: «گورهای خود را بگشایید. ای مردگان موزه‌ها، ای اجساد پسرده‌ها، قصرها، کاخ‌های کهن، و معابد، اینک کلیددار افسانهای که دسته‌کلیدی برای همه‌ی دوران‌ها به همراه دارد. او خوب می‌داند که چگونه باید ناگشودنی - ترین قفل‌ها را بگشاید، او شمارا می‌خواند تا بددل جهان امروز گام نهند و باری سنگین را بشناسید. تعمیر کارانی را که هر چند فقیرند اما در سواری - هایشان که همچون جوشن‌های سلجشوران زیبايند نشسته‌اند و شمارا نیز در سواری‌های تندروی بین‌المللی جای می‌دهند. خود را به همدی آن آدم‌هایی که هنوز سرمست امتیازات خویشند، هر چند که تمدن آنها را چون ورق‌های از آهن هزار تکه کرده است، جوش بدهید.» این گفته را دوست آپولینر یعنی هانری هرتس به او نسبت داده است* به راستی که آپولینر این فن را پایه گذاشته است. او در مجموعه‌ی داستان‌های کوتاهش به نام بنیان گذار آیین مشرکین با دقتی حساب‌گرانه کوشید تا با تکه‌های ریز، آیین کاتولیک‌ها (که خود به گونه‌ای ماهوی بدان پیوند داشت) را سنگ بباران کند.

❦ در واقع خود هرتس چنین گفته است. در داستان مفرد و جمع که در نشریه‌ی زیر به چاپ رسیده است:

L'esprit Nouveau 26 Paris 1924.

[پانوشته بنیامین]

در مرکز این جهان اشیاء، رویایی‌ترین آنها یعنی شهر پاریس قرار دارد. اما تنها قیام می‌تواند سیمای سوررئالیستی آن را به گونه‌ای کامل آشکار کند (خیابان‌های خالی که در آن‌ها صدای سوت‌ها و فریادهای تعیین‌کننده‌ی هر تصمیم هستند). بدرستی که پاریس چهره‌ای بیش از سیمای راستین یک شهر سوررئالیستی ندارد. حتی پرده‌های کیریکو یا ماکس ارنست* نیز نمی‌توانند قدرت درونی یک شهر را نشان دهند، قدرتی که باید به آن هجوم برد و سرنوشت آن و از این رهگذر سرنوشت توده‌های آن و از اینجا سرنوشت خویش را در اختیار گرفت. ناچا سخنگوی این توده‌هاست و آنچه که آنها را به سوی انقلاب می‌کشاند: «آن ناآگاهی زنده‌ی پر صدایی که الهام یگانه‌کنش اثبات شده‌ی من است، وادارم می‌کند تا همواره در پی اثبات این نکته باشم که اوحاکم همیشگی تمامی چیزهایی است که به من تعلق دارند.» بدین‌سان اینجا مجموعه‌ای از این سنگربندی‌ها را می‌بینیم، از میدان هوپر که در آن بیش از هر جای دیگری معنای نمادین خسود را حفظ کرده‌اند تا تآثر مدرن» که من به گونه‌ای تسلان‌پذیر در حسرت شناختن آن باقی مانده‌ام. اما در تشریح برتون از میخانه‌ی طبقه‌ی بالا («یکسر تاریک، با دهلیزهای نفوذناپذیر چونان اتاق پذیرایی در ژرفای دریاچه‌ای») ** لطفی پنهان است که شناخته‌ترین اتاق میخانه‌ی قدیمی پرنسس را به یاد می‌آورد. این آخرین اتاق در طبقه‌ی بالا بود، با عاشاقی محو در نوری اندوهگین. ما آن را «مدرسه‌ی تشریح» می‌خواندیم، این واپسین میخانه‌ای بود که برای عشق طراحی شده بود. در چنین پاره‌هایی از آثار برتون، عکاسی به روشی شگفتی‌آور سر بر

☆ جورجودی کیریکو (۱۸۸۸-۱۹۷۸) نقاش ایتالیایی، پایه‌گذار مکتب تصاویر-متافیزیکی. در دهه‌ی ۱۹۳۰ به ناگاه نقاشی نوین را رها کرد و به تقلید اساتید کهن نقاشی پرداخت. ماکس ارنست (۱۸۹۱-۱۹۸۱) نقاش فرانسوی، با دادیسم آغاز کرد و بدل به یکی از مهمترین نمایندگان سوررئالیسم شد.

☆☆ *Nadja*, Paris, P.45.

اشاره‌ی بنیامین به نخستین چاپ ناچا است.

می‌آورد، خیابان‌ها، درها و میادین شهر را به تصاویری از يك داستان مهمل تبدیل می‌کند و وضوح مبتذل این معماری قدیمی را به یاری تند و تازه به‌سوی تعریف حوادث پیش می‌برد و بازگفت‌های واژه به واژه، همچون قصه‌های قدیمی از ماجراهای عاشقانه‌ی زندگی مستخدمه‌ها، همواره با شماره‌های صفحه تصاویر را همراهی می‌کنند. و همه‌ی بخش‌های پاریس که اینجای ظاهر می‌شدند همچون درهای گردنده‌ای آنچه را که میان این افراد می‌گذرد، نمایان می‌کنند.

پاریس سوررآلیستی خود «دنیای کوچکی» است. همدچیز جهان بزرگ، کائنات، به این دنیای کوچک شبیه است. آنجا قسم چهار راههایی هست با نشانه‌های ارواح، تیرکته‌های راهنمایی و قیاس‌ها و مناسبات تصویرناکردنی میان حوادث روز. از این ناحیه، شعر تغزلی سوررآلیستی گزارش‌ها دارد. و این نکته را باید گفت، حتی اگر با بدفهمی جبری و رایج هنر برای هنر متناقض بد نظر آید. چرا که قاعده‌ی هنر برای هنر بدندرت همچون قاعده‌ای ادبی درك شده است. تقریباً همیشه این قاعده در حکم اشاره‌ای به يك کشتی باربری بود، کشتی‌ای که نمی‌توان از آن یاد کرد، چرا که هنوز نامی بر آن نتهاده‌اند، اما دیگر زمان آن رسیده که باری بر این کشتی نهیم، باری که بهتر از هر چیز دیگر بحران هنر (که خود با آن روبرویم) را نمایش دهد: تاریخ ادبیات رمزی*. تصادفی نیست که چنین اثری هنوز نوشته نشده است. برای نوشتن این تاریخ نخست باید دانست که خود آن خواهان چگونگی نگارشی است (نه همچون مجموعه‌ای از نوشته‌های «متخصصین» فن که از «آنچه که کمتر از همه چیز در حوزه‌ی تخصصی ما دانسته شده» می‌نویسند، بل همچون نوشته‌ی شخصی آدمی که به اجباری درونی تن به نوشتن داده و تکوین تاریخی مسالهی او نیست، بل تنها به پرواز ادبیات

آیا اشاره‌ی بنیامین به کشتی هست آرتور رمبو است؛ که «اعتنایی به آنچه بارش بود نداشت» و تنها می‌خواست «به دریا فرو رود»؟

رمزی می‌اندیشد، پروازی هر دم تازه و مهم. نگارش به این شیوه به راستی
 همچون اعترافی پژوهش‌گرانه است که در هر کشوری می‌تواند انجام شود.
 واپسین صفحه‌ی این تاریخ ادبیات رمزی باید يك عكس پزشکی (تصویر
 اشعه‌ی ایکس) از سوررآلیسم باشد. برتون در نوشته‌ی خود ددآمدی به
 گفتاری ددباده‌ی کمبود واقعیت اثبات کرده که رآلیسم فلسفی سده‌های میانه
 پایه‌ی تجربی‌کنش شعر بوده است. این رآلیسم (یعنی باور به وجود مستقل
 و راستین مفاهیم چه در درون و چه در خارجه از هر چیز) به سرعت از
 گستره‌ی منطقی عقاید می‌گذرد و به گستره‌ی جادویی واژه‌ها می‌رسد. و ما
 باید از راه تجربه‌ی جادویی واژه‌ها (البته نه به عنوان يك سرگرمی
 هنرمندانه) اصوات هیجان‌زده و بازی‌های دگرگونی اشکال را از کل
 ادبیات پیشروی پنجاه سال گذشته، یعنی از دادایسم، فوتوریسم یا سوررآلیسم
 درك کنیم. این نکته را که تاچه حد شعارها، قواعد جادویی و مفاهیم درهم
 آمیخته‌اند را می‌توان از واژه‌های آپولینر در واپسین بیانیه‌ی او (روح نوین
 و شاعران درك کرد)* او این جملات را به سال ۱۹۱۸ بیان کرد: «برای
 این سرعت و سادگی که همگی ما را عادت داده‌اند تا از راه کاربرد يك
 واژه، پدیده‌های پیچیده‌ای چون انبوه آدمیان، ملت و جهان را مشخص کنیم،
 هیچ معادل نوینی در ادبیات نمی‌توان یافت. اما نویسندگان امروز فراتر
 از این رفته‌اند. کارهای ترکیبی آنان واقعیت‌های نوین و بیان تجسمی تازه‌ای
 آفریده‌اند که به همان اندازه شگفت‌آورند که اشاره‌ی واژه‌ها به معانی
 گروهی». آپولینر و برتون حتی با قدرتی بیشتر در این راستا به پیش تاختند
 و پیوند میان سوررآلیسم با جهان بیرون را با این بیان کامل کردند که دستامد-
 های علوم به مراتب بیش از اندیشه‌های ذهنی استوار به سوررآلیسم هستند»**

✧ سخن‌رانی آپولینر در ۲۶ نوامبر ۱۹۱۸ ایراد شده و در نشریه‌ی زیر
 منتشر شده است،

Le Mercure de France . Decembre 1918.

✧✧ پیر ناویل این حکم را به آندره برتون نسبت داده است، ←

به بیان دیگر آنان راز و رمز یا به گفته‌ی برتون بالاترین حد شاعری را مبنای تکامل علمی و فنی قرار دادند. و این ادغام شعر و علم راستی که کاری تهورآمیز است. آموزنده خواهد بود اگر شمول بیش از حد معجزات درک ناشدنی ابزار ماشینی («بخش عمده‌ای از قصه‌های کهن تحقق یافته‌اند، اکنون دیگر به عهده‌ی شاعران است که نیازهایی تازه را بیافرینند تا مخترعین به نوبه‌ی خود آن‌ها را تحقق دهند» آپولینر) یعنی این خیال - پردازی‌های دواآتش را با ناکجا آباد کسی چون شیر بارت قیاس کنیم.

«به یاد آوردن همه‌ی کنش‌های آدمیان مرا به خنده می‌اندازد» این سخن آراگون به‌خوبی آن مسیری را نشان می‌دهد که سوررالیسم باید از ایستگاه آغازین خود پیش می‌گرفت تا به‌موردی سیاسی تبدیل شود. پیر ناویل در رساله‌ی درخشان خود انقلاب و اندیشه‌گران (ناویل خود در آغاز میان سوررالیست‌ها جا داشت) به‌درستی این تکامل را دیالکتیکی نام نهاده است. در دگرگونی و تبدیل یک برخورد اندیشه‌گون به‌مورد متضاد انقلابی خویش، خصومت بورژوازی در برابر هر شکل ظهور رهایی پیشروی اندیشه‌گرا نه نقش مهمی به‌عهده دارد. همین خصومت سوررالیسم را به‌جانب جناح چپ متمایل کرد. حوادث سیاسی، مهم‌تر از همه جنگ مراکش بدین روال شتاب بیشتری بخشید. سوررالیست‌ها در بیانیه‌ی «اندیشه‌گران علیه جنگ مراکش» که در امانیته منتشر شد زبانی تازه به‌کار گرفتند که به گونه‌ای بنیانی با زبانی که در بیانیه‌ی مربوط به رسوایی میهمانی سن پل رو به‌کار رفته بود

Naville . P : *La Revolution et les Intellectuels* P 146. →

در بیانیه‌ی سوررالیستی نوشته‌ی برتون بر نزدیکی علم و هنر حتی بیش از این تاکید شده است. آنجا می‌خوانیم : «از حسادت خود بگویم وقتی شاهد آن رویاهای علمی هستم، رویاهایی که از هر نظر سخت ضد اخلاقی هستند... به نظر من اینجا همان شادمانی ناب سوررالیستی انسان سر بر آورد، چیزی که هر چیز دیگر را کنار می‌زند...»

Breton: *Manifeste Surrealiste* , PP. 71-73.

تفاوت دارد. در آن زمان که جنگ تازه تمام شده بود، سوررالیست‌ها حضور عنصر ملت‌گرایی را درجشنی که در بزرگداشت يك شاعر - که اتفاقاً او را عزیز هم می‌داشتند - احساس کردند، پس فریاد برآوردند: «زنده باد آلمان» آنان آسان نتوانستند از بندهای این «رسوایی» رها شوند چرا که بورژوازی نسبت به این مسأله - چنانکه می‌توان حدس زد - سخت حساس بود. پیش از آن آپولینرو آراگون متأثر از تفال و پیشگویی سیاسی پیمانی مهم در باره‌ی آینده شعر بایکدیگر بسته بودند. فصول «مجازات» و «کشتار» کتاب آراگون شاعر مقتول تعریف مشهور کشتار همگانه‌ی شاعران را در بر دارند. آنجا که دفاتر انتشاراتی مورد هجوم قرار می‌گیرند، کتاب‌های شعر به آتش سپرده می‌شوند و شاعران لینچ می‌شوند. البته که امروز چنین صحنه‌هایی در گوشه و کنار جهان آسان یافتنی است. آراگون بسا «خیال-پردازی‌های خود» که هراس و وحشتی این چنین را پیش‌بینی می‌کرد رفقاییش را به شرکت در نبردی مقدس فرا می‌خواند.

برای فهم این پیشگویی‌ها و راهی که سوررالیسم - به‌گونه‌ای درازمدت - در آن گام نهاد باید بکوشیم تاشیوه‌ی اندیشه‌ای را بشناسیم که میان اندیشه گران بورژوازی چپ‌گرای پاکدل یافت می‌شد. برای این کار بسنده است تاجهت‌گیری این محافل اندیشه‌گرا نه را در برابر [انقلاب] روسیه دریابیم. البته اینجا با کسانی چون به‌دو که پایه‌گذار دروغ‌پردازی در مورد روسیه است و فابر - لوکث که همچون میمون دست‌آموزی پشت سر به‌دو قرار می‌گرفت و هر گونه دذالت بورژوازی را مرتکب می‌شد کاری نداریم. اما باید نشان دهیم که کتاب دوهامل - که به راستی کتابی نمونه است - در عین حال تا چه حد پیچیده و پرسش‌انگیز نیز هست. چه دشوار است که بخواهیم با صداقت و سرخروشی اجباری و با صراحت پروتستان‌گونه‌ای که همپای شرم و نادانی زبان‌شناسانه‌ای پیش می‌روند همه چیز را در گونه‌ای از روشنایی نمادین قرار دهیم. نتیجه‌ای که دوهامل گرفته چقدر روشن‌گر است: «انقلاب راستین و ژرف که به يك معنا گوهر روح اسلاو را دیگرگون

کند هنوز رخ نداده است» * این خصلت نمای اندیشه گران چپ فرانسوی است (و همتهای روسی آنان نیز) که نقش مثبت آنها یکسر از احساس سرسپردگی ایشان برخاسته است. سرسپردگی نه به انقلاب بل به فرهنگ سنتی. دستامدهای جمعی [زیبایی شناسان] انسان (به عنوان موارد مثبت) شباهت های زیادی به دستامدهای محافظه کاران دارند. اما از دیدگاه سیاسی و اقتصادی همواره می توان و بساید ایشان را سرچشمه ی توان «خرابکاری» ارزیابی کرد.

منش اصلی این موضع چپ گرایان بورژوازی برآمده از ترکیب گریز-ناپذیر اخلاق ایدئالیستی و کنش سیاسی است، پاره ای از خصایل سوررآلیسم و یا بهتر بگویم سنت سوررآلیستی تنها در تضاد با سازش بی حاصل «احساس» درک می شوند. واقعیت این است که برای پیشبرد و بهبود این شناخت چیزی رخ نداده است. اغوای ابلیس گرایی رمبو یا لوتره آمون همچون آویزه ی هنر برای هنر در متن تازه به دوران رسیدگی چشمگیر بود، اما به باور من اگر کسی این آدمک رمانتیک را بگشاید چیزی قابل استفاده درون آن خواهد یافت. او با پرستش ابلیس همچون تمهیدی سیاسی، هر چند رمانتیک، روبرو خواهد شد، تمهیدی که برخلاف تفنن اخلاق گرایانه به گونه ای ویژه سیاست را بسی اثر و منزوی می کند. چنین متقاعد شدن و به سوی نگارش ماجراهای هراسناک روی آوردن (همچون برتون که در مورد تجاوزجنسی به کودکان نوشت) داستانی است سابقه دار که به چند دهه ی پیش بازمی گردد. میان سال های ۱۸۶۵ تا ۱۸۷۵ گروهی از بزرگترین آنارشისტ ها بی آنکه از وجود یکدیگر باخبر باشند هر کدام جداگانه روی دستگاه جهنمی خویش کار می کردند. و نکته ی جالب این است که آنان مستقل از یکدیگر، به نتیجه ای مشابه دست یافتند. چهل سال بعد در اروپای غربی آثار داستایفسکی، رمبو و لوتره آمون در یک زمان به سان صاعقه پدید آمدند و اثر گذاشتند.

✧ Duhamel : *Le Voyage de Moscou* . Paris 1922 P 189.

برای دقت بیشتر می‌توان از همهی آثار داستایفسکی تنها يك صفحه را برگزید (این نوشته تا سال ۱۹۱۵ منتشر نشده بود). مقصودم «اعتراف استاوروگین» از تسخیر شدگان (جن‌زدگان) است. این فصل که بدرستی همانندی آشکاری با سومین سرود قراانه‌های مالدودود دارد گونه‌ای توجیه شر و بدی به حساب می‌آید. در این نوشته پاره‌ای از مهمترین مایه‌های سورآلیسم با قدرتی به مراتب بیش از قدرت سخنگویان امروزی آن بیان شده است. چرا که استاوروگین يك سورآلیست پیش از ظهور این مکتب بود. هیچ کس چون او ندانست که چقدر این بینش فضل‌فروشان مبتذل است که نیکی برای همهی کسانی که بدان دست می‌یازند در حکم جلوه‌ای خدایی است حال آنکه شر و بدی یکسر از موجودیت درونی و خودانگیخته‌ی انسان برخاسته است و در لحظه‌ی گزینش و ارتکاب شر ما افرادی مستقل و خود بسنده به حساب می‌آییم. هیچ کس همچون استاوروگین جلوه و الهام را حتی در پست‌ترین کنش‌های آدمی - و بدویزه در آنها - چنین درخشان کشف نکرد. او حتی رفتار غیرعادی انسان را نیز چون موردی از پیش شکل گرفته - در هر دوی جهان و درون ما - معرفی کرد، موردی که ما مستعد آن هستیم، حتی اگر به سوی آن کشیده نشویم، درست به همان شکل اید-آلیست‌های بورژوا که حقیقت و گوهر حقیقی را چنین می‌دیدند. خدای داستایفسکی نه تنها آسمان و زمین، انسان و جانور را آفریده است بل سازنده‌ی ابتذال، کینه و خشونت نیز هست و حتی در این مورد نیز به ابلیس امکان دخالت در کارهای خود را داده است. از اینروست که تمامی این بدی‌ها و گناه‌ها دارای حیاتی بکر و تازه در کار او هستند، شاید «باشکوه» نباشد اما به گونه‌ای جاودانه تازه و بدیع هستند، تازگی آنها «همچون نخستین روز است». آنان با روحیدای کودکانه از همهی تصاویر قالبی که گناه به شکل آنها در آثار فضل‌فروشان مجسم می‌شد گسسته‌اند.

آن اوج تنش که به شاعران ما قدرت داد تا با حفظ فاصله، تاثیر حیرت‌آوری بر ما بگذارند به بیانی تلخ و ناسزاگو در نامدای که ایزیدور دوکاس [لوئره آمون] به ناشر خود در ۲۳ اکتبر ۱۸۶۹ نوشت و در آن کوشید تا شعر

خود را پذیرفتنی جلوه دهد دیده می‌شود. او خود را در جبهه‌ای قرار داد که میکیدویچ*، میلتون، ساتی**، آلفرد دو موسه و بودار در آن قرار دارند. او نوشت: «البته من تلاش کردم چیزی تازه به این ادبیات بیفزایم و تنها تراندهای ناامید را برای اندوه دل خواننده یافتیم، خواستم تا او را آماده کنم که دست آخر نیکی را چون علاج دل خود بیابد. پس در پایان سرود تنها ستایش نیکی به‌جا می‌ماند، روش [کارم] بیشتر فلسفی است و ساده‌گرایی مکتب کهن را کنار گذاشته‌ام. مکتبی که ویکتورها و گو و چند تن معادود از آن به‌جا مانده‌اند.» اما اگر کتاب آشفته‌ی لوئره آمون اصولاً دارای تبار و پیشینه‌ای باشد، یا بهتر بگوییم بتواند اشاره‌ای به تاریخ خود کند، باید آن را در طغیان یافت. از اینرو تلاش سوپو در انتشار مجموعه‌ی آثار لوئره آمون به سال ۱۹۲۷ و در ارائه‌ی چکیده‌ی کاد سیاسی ایزیدور دوکاس، به راستی نه مخاطره‌ای درک‌ناشدنی بل کاری است قابل توجیه. مناسبانه در این مورد هیچ سندی در دست نیست و آنچه را هم که سوپو به مثابده‌ی شاهد احکام خود آورده است جز مواردی مبهم چیزی نیستند. از سوی دیگر، خوشبختانه، تلاش مشابهی که در مورد آرتور رمبو انجام گرفته به نتیجه رسیده و این دستاورد مارسل کولون است که از چهره‌ی راستین شاعر در برابر مسخ اندیشه‌ی او توسط کلودل و بریشون دفاع کرده است. رمبو به راستی کاتولیک برد، اما چنانکه خرد می‌گفت در مصیبت دیده‌ترین و بدبخت‌ترین پاره‌ی وجود خویش چنین بود، پاره‌ای که مورد نفرت و تحقیر خود او و دیگران بود، پاره‌ای که او را ناگزیر می‌کرد تا اعتراف کند که از

☆ آدام میکیدویچ (۱۷۹۸-۱۸۵۵): شاعر لهستانی. از رمانتیسیم آغاز کرد، اما در آثار او رگه‌هایی از سمبولیسم را می‌توان یافت. سوفتی؛ مجموعه‌ی غزلیات او اثری بدیع و پیشرو محسوب می‌شود.

☆☆ رابرت ساتی (۱۷۷۴-۱۸۴۳): شاعر انگلیسی. با اینکه در دوره‌ی ورد زورت و کلریج زندگی می‌کرد، اشعارش ضد رمانتیک هستند. سبکی ویژه‌ی خود داشت و امروز بیش و کم فراموش شده است.

شورش چیزی سردر نمی آورد. هرچند این اعتراف يك شرکت کننده‌ی در کمون پاریس است که از نقش خویش ناراضی است. او سال‌ها پس از رها کردن شعر به یاد واپسین اشعار خود می‌افتد، آنجا که در فصلی دد دوزخ* گفته: «ای جادو گر، ای مصیبت، ای نفرت، گنج خویش را به شما بخشیدم.» و شعر سوررآلیستی همچون پیچک گردد این حکم مسی گردد. این نکته‌ی واپسین روشن می‌کند که ریشه‌های این شعر به مراتب پیش از آن در دل خاک رفته‌اند که بدین‌باره‌ی «آفرینش شگفت آور» آپولینر ختم شوند، ژرفای گسترش این ریشه‌ها را می‌توان چندان پی گرفت تا به آثار ادگار آلن پو رسید.

پس از مرگ باکوئین اروپا دیگر نتوانست مفهومی پیشرو از آزادی را ارائه کند. سوررآلیست‌ها، اما مفهومی چنین را در دست دارند. آنان نخستین کسانی هستند که آرمان‌های درهم فشرده‌ی آزادی خواهانه اخلاقی-انسان‌گرایانه از رهایی را از پیش پای خود برداشتند. چرا که اطمینان یافتند: «باید از کامل‌ترین شکل آزادی که تنها با فداکاری‌های بی‌پایان در این زمین به دست می‌آید، بدون محاسبات متعارف و عمل‌گرایانه لذت برد» و این نکته بدان‌شان داد که «مبارزه‌ی انسان برای رهایی در ساده‌ترین شکل انقلابی آن (که بهر رو آزادی بخش است) یگانه مورد معتبر در این جهان است. اما آیا آنان در ایجاد پیوند میان این تجربه‌ی آزادی و تجربه‌ی انقلابی دیگری ناچاریم آن را بشناسیم، چرا که به خود ما تعلق دارد، یعنی سویی تخریبی و استبدادی انقلاب پیروز بوده‌اند؟ بدزبان دیگر آیا توانستند شورش را با انقلاب یکی کنند؟ چگونه می‌توانیم کسی را که روبه‌سوی بولوار بن نوول دارد [روبه‌سوی شورش خیابانی دارد] را در اتاق‌هایی چای دهیم که ساختمانی لوکور بوزیه و اود هستند؟

در زمان حیات بنیامین همکان می‌پنداشتند که فصلی دد دوزخ واپسین کار رمبوست. و او نیز حکم خطا را در متن بالا تکرار کرده است. امروز به‌شکرانه‌ی پژوهش‌های مستند دانسته‌ایم که واپسین کار شاعر اشراق‌ها است.

به کف آوردن نیروهای سرخوش انقلاب، این محوری است که سوررآلیسم تمامی کتاب‌ها و آثار خود را گرد آن متمرکز کرده است. تا آنجا که دیگر می‌تواند این نکته را وظیفه‌ی خاص خود به‌شمار آورد. برای سوررآلیست‌ها عناصر سرمستی که در هر کنش انقلابی یافت می‌شوند نابسنده‌اند. اینان با عناصر نظریه و کنش آناشیزستی هم ارزشمند. اما برای تاکید ویژه بر این عناصر باید تجهیز روش‌مند و ریشه‌دار انقلاب را یکسر با پراکسیسی* جایگزین کرد که میان تمرین و ازپیش‌جشن گرفتن همواره در نوسان است** اکنون باید مفهوم نابسنده و غیر دیالکتیکی از ماهیت سرخوشی را نیز به بحث وارد کنیم. زیبایی‌شناسی نقاش و شاعر، حالت حیرت از هنر که همچون واکنش يك حیرت زده جلوه می‌کند، در پاره‌ای از پیشداوری‌های بی‌خون رمانتیک به بند افتاده است. هرگونه شناسایی جدی از راز و رمز، سوررآلیسم و چشم‌اندازها و پدیده‌های شگرف خیالی به گونه‌ای به هم پیچیدگی دیالکتیکی نیازمند است که گردش رمانتیک ذهن به هیچ‌رو نتواند در آن نفوذ کند. زیرا تاکید تاریخی و آمیخته با تعصب در مورد سویی رمز آمیز خود راز و رمز ما را به هیچ‌جا نمی‌رساند. ما تنها زمانی که راز و رمز را در جهان همه‌روزه از راه بینشی دیالکتیکی باز شناسیم و زندگی همه‌روزه را چونان موردی پوشیده و رمز آمیز درک کنیم و مورد پوشیده را پدیده‌ای همه‌روزه و تکراری بشناسیم، بدراستی به درون راز و رمز رخنه کرده‌ایم. پرشورترین پژوهش در مورد مثلاً پدیده‌ی «دورهم اندیشی» (Telepathie)*** به‌ما حتی نیمی

* پراکسیس: اصطلاحی که در نخستین آثار مارکس یافتنی است و به معنای کنش آگاهانه‌ی عناصر انقلابی است. این مفهوم از طریق دیگری، یعنی از راه آثار گوردیگ لوناچ به اندیشه‌ی بنیامین یافت.

** اینجا بنیامین (همچون ارنست بلوخ) بر نقش اساسی «امید» در روند مبارزه و پیروزی تاکید کرده است. هر تمرین انقلاب همچون جشنی است که ازپیش‌برای پیروزی آن به پا می‌کنیم.

*** هنگامی که دوا چند تن از راه‌های جداگانه (گوناگون و نچه‌بسا متضاد) به نتایج مشترکی دست یابند و اندیشه‌ی واحدی را ابراز کنند.

از آنچه که خود از راه خواندن به دست می آوریم (مثلاً خواندن روشنگری دنیوی در مورد پدیده‌ی دورهم اندیشی) را ارائه نمی‌کند. چرا که خواندن آشکارا يك روند «دورهم اندیشانه» است. و پرشورترین تجربه‌ی حشیش به ما حتی نیمی از آنچه که خود از راه اندیشه به دست می‌آوریم (مثلاً اندیشه به روشنگری دنیوی در مورد استفاده از حشیش) را ارائه نمی‌کند. و اندیشه نیز آشکارا منش تخدیری دارد. خواننده، اندیشمند، پرسه زن، واگبرد* نمونه‌هایی از اشراقیون هستند، درست همان‌طور که معتاد، رویابین و مجذوب نمونه‌هایی دیگر از آنان به‌شمار می‌آیند و بیش از همه‌ی اینان دل‌بستگان به دنیا چنین‌اند. حال از دهشت‌بارترین ماده‌ی تخدیری یعنی خودمان که در تنهایی به کارمان می‌آید سخنی نگوییم.

«به کف آوردن نیروهای سرخوش انقلاب»، این آیا بد زبان دیگر همان سیاست شعر گونه است؟ «ما از این شهد چشیده‌ایم، راستی بی‌ارزش‌تر از همه چیز بود.» پس بدانیم که سکوت در شاعری تا چه حد روشنگر همه‌ی پدیده‌هاست. برنامه‌ی احزاب بورژوا چیست؟ خواندن شعری بد در بهار. شعری کسه از استعاره اشباع شده است. و سوسیالیست‌ها نیز از شعر چنین سود می‌برند: «آینده‌ی درخشان نسل‌های بعد» را می‌بینند که در آن همه‌کس چنان رفتار می‌کنند «که گویی فرشته‌اند» و همه آنقدر دارند «که گویی ثروتمندند» و چنان زندگی می‌کنند «که انگار آزادند.» بی‌آنکه حتی نشانه‌ای از فرشته، ثروت و آزادی در کار باشد. این همه تنها تصاویرند. زاده‌ی پندار شاعران سوسیالیست؟ بیان Gradus ad Parnassum آنها هستند؟ ** بیانگر خوش‌بینی هستند؟ هوایی سنگین در کتاب ناویل موج می‌زند. خاصه آنجا که نشان داده وظیفه‌ی اصلی باید «سازمان دهی ناامیدی» باشد. او به نام یاران ادبی خود به خوش‌بینی غیر اصولی و بی‌دقت و پسین مهلت را بخشیده

✧ بنیامین وازه‌ی فرانسوی Flaneur را به کار گرفته، وازه‌ی مورد علاقه‌ی بودلر.
✧ «گام‌هایی به سوی بهشت». اصطلاحی لاتین برای نمایش زندگی شادمانه و سرخوش.

است و شاید به همین دلیل خوش بینی نیز چهره‌ی واقعی خود را به او نمایان کرده است، آنجا که می‌پرسد: شرایط انقلاب کدامند؟ آنها را باید در تغییر روش برخورد [توده‌ها] یافت و یا در شرایط بیرونی؟ این همان پرسش اساسی است که مناسبت میان سیاست و اخلاق را تعیین می‌کند و از اینرو نباید از صراحت آن کاست. پاسخ سوررآلیسم به پاسخ کمونیسم نزدیک است، حتی به بدبینی در تمامی سطوح. بدبینی مطلق، بی‌اعتماد به سرنوشت ادبیات، آزادی، انسان اروپایی و بیش از همه بی‌اعتماد به هر شکل توافق: سازش میان طبقات، میان ملت‌ها و میان افراد. سوررآلیست‌ها تنها اعتمادی بی‌پایان به آی، جی، فاربن و کاربرد صلح‌آمیز نیروی هوایی دارند. اما برسر زمان حاضر چه می‌آید؟ و برسر آینده چه خواهد خواهد آمد؟

اینجا می‌توان اندیشه‌ای را که آراگون در اوایل کارش ده ساله‌ای دبداده‌ی دوش عرضه کرده را توصیه کرد. او میان استعاره و تصویر تمایز گذاشته است و این نگرشی است شاد به پرسش‌های روش بیان که باید آن را گسترش داد. گسترش: در هیچ جا همچون سیاست، استعاره و تصویر چنین باشدت و از سرناسازگاری با یکدیگر برخورد نمی‌کنند. زیر سازماندهی ناامیدی معنایی جز بیرون ریختن استعاره‌های اخلاقی از سیاست و کشف گستره‌ای در سیاست که صد درصد متعلق به تصاویر باشد ندارد. این گستره‌ی تصاویر را دیگر نمی‌توان از راه اندیشه اندازه‌گیری کرد. اگر وظیفه‌ی دوگانده‌ی اندیشه‌گران انقلابی را سرنگونی سلطه‌ی اندیشه‌گون بورژوازی و ایجاد تماس با توده‌های زحمتکش بدانیم، باید گفت که آنان یکسر در اجرای دومین وظیفه‌ی خود ناکام مانده‌اند چرا که این وظیفه را به هیچ‌رو نمی‌توان از راه اندیشه و فرضیه‌بافی اندیشمندان به انجام رساند. و با این همه بسیاری، بارها، و به شدت، وسوسه شده‌اند تا به این پرسش از راه اندیشه نزدیک شوند، آنان خواهان ظهور شاعران، اندیشه‌گران و هنرمندان پرولتری شده‌اند. تروتسکی از همان آغاز کار در ادبیات و انقلاب علیمه این طرح تاکید کرد که چنین هنرمندانی تنها پس از انقلابی پیروز ظهور خواهند کرد. به راستی پرسش اصلی این نیست که هنرمندی از تبار بورژوازی را تبدیل به «هنرمند پرولتری».

کنیم. پرسش بر سر بسیج او - حتی به بهای کنش هنری او - در نقاط مهم گستره‌ی تصاویر است. و آیا تعلیق «حرفه‌ای هنری او» پاره‌ای بنیانی از نقش ویژه‌ی نوین او محسوب نمی‌شود؟

آن لطیفه‌ها که می‌گویند بهترین‌ها هستند. و از آن بهتر شیوه‌ای است که آن‌ها را بیان می‌کند. چرا که در این گونه از کلام شوخ، همچون در سخره یا در بدفهمی، کنشی را می‌توان یافت که از تصویر خویش ایجاد می‌شود و در واقع از راه کاربرد خویش، خود را همچون تصویری ایجاد می‌کند، هر نیم نگاهش چشم‌اندازی گسترده را می‌گشاید، جهان فعلیت همگانه و درهم را، آنجا که «پناهگاه امنش» از کف رفته است، می‌آفریند - گستره‌ای که، در يك کلام، ماتریالیسم سیاسی و طبیعت فیزیکی انسانی، درونی، روح، فرد یا هر چیز دیگر را میان خود تقسیم می‌کند و این کار را با عدالتی دیالکتیکی انجام می‌دهد تا آنجا که دیگر هیچ عضوی از این جراحات بی نصیب نمی‌ماند. با این همه به راسنی که پس از این تعالی دیالکتیکی این گستره همچنان گستره‌ی تصاویر یا مشخصات را بگوئیم به مثابه‌ی گستره‌ی بدن‌های انسانی باقی خواهد ماند. چرا که در نهایت نمی‌توان از آن گریخت: نمی‌توان بدون گسست از ماتریالیسم متافیزیکی، همچون فروگت و بوخارین به ماتریالیسم انسان‌شناسانه‌ی رسید که با تجربه‌ی سوررئالیست‌ها و پیش از آنان با تجربه‌ی هبل، گئورگ بوختر، نیچه و رمبو بیان شده است. اینجا نکته‌ای باز مانده را می‌توان یافت. حتی مورد همگانی نیز جسمی زنده است. و گونه‌ای از حضور جسم طبیعی (Physis) که برای مورد همگانی در فن‌آوری سازمان یافته از میان تمامی واقعیت‌های سیاسی و موثر خود شکل می‌گیرد مگر در گستره‌ی تصاویر که اشراق دنیوی آن را به چشم ما آشنا ساخته است. تنها زمانی که جسم و تصویر در فن‌آوری درهم بیامیزند و به کار تمامی آمیزه‌های جسم گونه‌ی امور همگانی به گونه‌ای انقلابی پایان داده شود، واقعیت می‌تواند به چشم داشت پدیده‌ی کمیونیستی پاسخ دهد. اما تا آن زمان، سوررئالیست‌ها یگانی کسانی هستند که «دستور کار روز» را دانسته‌اند. آنان جان‌نشین یکدیگر

می‌شوند، درحالی‌که همواره نقش انسانی را بازی می‌کنند که در برابر
ساعت زنگ‌داری قرار گرفته که همه‌ی شصت ثانیه‌ی يك دقیقه را با صدای
زنگ خود اعلام می‌دارد.*

. واپسین پاراگراف این مقاله، در واقع طرحی است که بنیامین برای نگارش
مقاله‌ای دیگر در مورد سوررآلیسم ریخته بود. طرحی که هرگز نوشته نشد.
ابهام جمله‌های این پاراگراف ناشی از سوییچ طرح‌گونه‌ی این فراز است.

حکایت گر:

اندیشه‌هایی درباره‌ی نیکلای لسکوف

هرچند حکایت گر نزد ما آشناست اما درهستی فوری خویش نیرویی موجود و زنده به حساب نمی آید.* او دیگر چیزی است دور از دسترس ما، چیزی که با ما فاصله ای بسیار یافته است. معرفی کسی چون نیکلای لسکوف به مثابه ی يك حکایت گر اورا به ما نزدیک تر و آشنا تر نمی کند بل فاصله ها را بیشتر می سازد.** اگر از دور به حکایت گر بنگریم آن طرح های بزرگ و ساده ای که او را تعریف می کنند در خود او آشکار می شوند و یا بهتر بگویم در او تعریف می شوند. درست بدان شکل که از پس صخره ای سر يك انسان یا بدن يك حیوان به چشم بیننده ای که از فاصله ای زیاد و یا از زاویه ای ویژه بدان ها می نگرد آشکار می شوند. این فاصله و زاویه ی ویژه را تجربه ای تعیین می کند که ما همه روزه با آن سر و کار داریم و همین تجربه به ما می آموزد که هنر حکایت گری به پایان رسیده است. ما هر روز

✧ حکایت گر در برابر Narateur / Story Teller و حکایت در برابر Naration/Story آمده اند. در این مقاله از تمایز میان آن ها یاداستان نویس Novelist و داستان Novel و سبب اشکال بیان روایی ادبی بحث شده است. ✧✧ نیکلای لسکوف (۱۸۳۱-۱۸۹۵) نویسنده ی حکایات کوتاه و روزنامه - نگار روسی. در سال های جوانی به عنوان نماینده ی شرکتی انگلیسی/روسی سراسر روسیه را زیر پا گذاشت و با زبان ها، لهجه ها، سنن، آداب، عقاید و هنر مردمی کشورش آشنا شد. در سال ۱۸۶۰ به سن پترزبورگ رفت و نخستین کتاب داستانی خویش را منتشر نمود. واپسین آثار سیاسی او در رد و هجو شخصیت های فرضی انقلابی سبب شدند که در سال های پایان عمرش منزوی و تنها بماند. اما شیوه ی خاص او در حکایت نویسی و نظرش در مورد «تبارشناسی واژه های عامیانه» شهرت او را پس از مرگش روزافزون کردند و رمی زوف و زوشنسکو راه او را ادامه دادند. شهرت او، امروزه زاده ی حکایات اوست که همگی را در نیمه ی دوم فعالیت ادبی خویش نوشته است.

کمتر از پیش با افرادی برخورد می‌کنیم که توانایی گفتن حکایت را دارند و هر روز پیش از پیش با احساس شرمی روبرو می‌شویم که در پی اعلام نیاز به شنیدن حکایت، گوینده را دربر می‌گیرد. گویی چیزی آشنا با ما، اطمینان-بخش‌ترین چیزی که با ما بود از ما گرفته شده است: توانایی مبادله‌ی تجربیات.

یکی از دلایل [پیدایی] این پدیده خود آشکار است: تجربه‌ی ارزش شده است و چنین می‌نماید که به گونه‌ای نامحدود بی‌فایده نیز می‌شود. کافی است هر بامداد نیم‌نگاهی به روزنامه‌ای اندازیم تا دریابیم که تجربه به درجه‌ای نازل‌تر سقوط کرده است و تصویر ما نه تنها از جهان برون بل از جهان اخلاقی نیز يك شبه چنان تغییر یافته که به فکر هم نمی‌آمد. با [نخستین] جنگ جهانی، روندی آغاز شد که دیگر از آن پس باز نایستاد. آیا نمی‌دیدیم آن مردانی که در پایان جنگ، خاموش از جبهه به خانه‌های خود باز می‌گشتند از چه تجربه‌ی مبادله پذیر اندک‌سی برخورد دار بودند؟ آنچه که ده سال بعد در سیل کتاب‌های جنگی جاری شد همه چیز بود مگر تجربه‌ای که دهان به دهان بازگو شده باشد. زیرا هرگز تجربیات چنان در تناقض با چیزی قرار نگرفته بودند که تجربه‌ی استراتژیک با جنگ تاکتیکی، تجربه‌ی اقتصادی با تورم، تجربه‌ی جسمانی با جنگ فنی، و تجربه‌ی اخلاقی با آنان که حاکمان قدرتند. نسلی که راه مدرسه‌اش را با واگن‌های اسبی می‌پیمود اینک در برابر آسمان گسترده‌ی روستا ایستاده بود. در این آسمان همه چیز تغییر کرده بود مگر ابرها، و زیر این ابرها، بر زمین‌های ویرانگر سیل‌ها و انفجارها، بدن رنجور و شکستنی انسان ایستاده بود.

۲

تجربه‌ای که دهان به دهان بازگو شود سرچشمه‌ی کار تمامی حکایت‌گران

است. و بزرگ‌ترین نویسندگان حکایات آنانند که روایت نوشتاری ایشان کمترین تفاوت را با زبان انبوه حکایت‌گران گمنام داشته باشد. میان این حکایت‌گران گمنام باید دو گروه را، که بی‌شک باهم تلاقی نیز دارند، از یکدیگر جدا کرد. و چهره‌ی حکایت‌گر تنها نزد آن کس جسمیت کامل خود را باز می‌یابد که بتواند هر دو گروه را بشناسد. يك ضرب المثل آلمانی می‌گوید: «کسی که به مسافرت می‌رود همواره چیزی برای بازگفتن دارد» و مردمان، حکایت‌گر را همواره کسی می‌شناسند که از راهی دور می‌آید. اما از شنیدن قصه‌ی آن کس که در خانهدی خویش مانده نیز کمتر لذت نمی‌برند؛ کسی که زندگی شرافتمندانه‌ای دارد و قصه‌ها و سنن محلی را خوب می‌شناسد. اگر بخواهیم این دو گروه را براساس نمایندگان کهن آنها تصویر کنیم یکی را می‌توان در چهره‌ی زارع شخم‌کار - کسی که ساکن است - بازیافت و دیگری را در سیمای بازرگان دریانورد. راستی کدھر گستره‌ی زندگی* چنان‌که هست تیره‌ی حکایت‌گران و تیره‌ی خویش را می‌آفریند. هر يك از این تیره‌ها پاره‌ای از خصایل خود را برای سده‌هایی دورتر حفظ می‌کنند. بدین سان میان حکایت‌گران سده‌ی نوزده در آلمان، نویسندگان‌ی چون هبل و گوتهلِف در حکم پیروان نخستین تیره‌اند و نویسندگان‌ی چون سیلسفیلد و گریستا کر پیروان تیره‌ی دیگر به حساب می‌آیند.**

✧ «گستره‌ی زندگی (Lebenssphäre) اصطلاحی است که مارکس در مورد نخستین مراحل پیدایش هر طبقه به کار می‌برد. هنگامی که طبقه‌ای در آغاز شکل‌گیری خویش است يك «گستره‌ی زندگی» محسوب می‌شود. نگاه کنید به: Marx. K, Engels. F: *Collected Works*, Moscow, 1976, Vol 5, PP. 194-195.

✧✧ یوهان پتر هبل (۱۷۶۰-۱۸۲۶) حکایت‌گر و شاعر آلمانی. او را مهمترین حکایت‌گر ادبیات آلمان دانسته‌اند، و بنیامین وی را «بی‌همتای» می‌خواند. یرمیاس گوتهلِف (۱۷۹۷-۱۸۵۴) حکایت‌گر و داستان‌نویس آلمانی که بیشتر آثار او در مورد زندگی در روستاست.

←

اما این تیره‌ها چنانکه پیشتر آمد ، تنها به عنوان نمونه‌های اصلی به کار می‌آیند. گسترش کنونی قلمروی حکایت‌گری در حوزه‌ی تام تاریخی آن ، بدون ارائه‌ی عمیق‌ترین تفسیر از این دو نمونه‌ی کهن تصوری‌ناکردنی می‌بود. چنین تفسیر و تاویلی به گونه‌ای ویژه در ساختار تعاونی سده‌های میانه وجود داشت. استاد پیشه‌ور ساکن و مزدور مسافر يك جا با هم گرد می‌آمدند و هر استادی پیش از آنکه در شهر خویش یا جایی دیگر ساکن شود مزدوری مسافر بود. اگر روستایی و دریانورد دو آموزگار حکایت‌گران بودند ، طبقه‌ی پیشه‌ور همچون دانشگاه آنان محسوب می‌شد. در این دانشگاه معارف سرزمین‌های دور درهم ترکیب می‌شدند ، معارفی که مسافران همواره به خانه‌ی خود می‌آوردند تا با معارف گذشته که به عالیت‌ترین شکلی خود را به ساکنین آن مکان می‌نمایاند ادغام شوند.

۳

لسکوف هر جای دورهم که بود انگار در خانه‌ی خویش است، به این سیاق به هر زمان دور هم که می‌رفت بازگویی در زمان خویش جای داشت. او معتقد به کلیسای ارتدکس یونانی و مردی بود با دل‌بستگی‌های اصیل دینی. اما با دیوان سالاری کلیسا هم، کم مخالف نبود. از آنجا که همراهی با

—۴—

چارلز سیلفیلد (۱۷۹۳-۱۸۶۴) حکایت‌گر و روزنامه‌نویس آلمانی که بارها به ایالات متحد سفر کرد و محل رخداد بسیاری از حکایات او نیز امریکا است. فردریش گرسناکر (۱۸۱۶-۱۸۷۲) حکایت‌گر و نویسنده‌ی آلمانی که به ایالات متحد سفر کرد. آثارش از پرخواننده‌ترین نوشته‌های زبان آلمانی بود.

مامورین دنیوی [اداری] را نیز طاقت نداشت مقام مامور دولت را هم که به دست آورده بود، در همان جوانی از کف داد. از میان تمامی مشاغلی که یافت تنها یکی دیرپا بود، او مدت‌ها به عنوان نماینده‌ی روسی يك شرکت بزرگ انگلیسی باقی ماند و این مقام بیش از هر چیز به کار نویسندگی او آمد. برای کارهای این شرکت او سراسر روسیه را زیر پا گذاشت و این سفرها خرد دنیوی او را پا به پای دانش او از شرایط [اجتماعی] روسیه کامل کردند. در این مسافرت‌ها او امکان یافت که با سازماندهی فرقه‌های بی‌شمار در کشور روسیه از نزدیک آشنا شود. دانش او نشان خود را بر آثار داستانی او نهاد. لسکوف در افسانه‌های روسی متحدی پایدار برای پیکار علیه دیوان سالاری ارتدکس یافت. شماری از حکایات و افسانه‌های او بر سرگذشت انسانی نيك متمرکز شده‌اند، کسی که به قدرت زاهد و بیشتر آدمی است ساده و فعال که به طبیعی‌ترین شکلی که در جهان یافتنی است بدل به يك قدیس می‌شود. تجلیل از راز و رمز و عرفان سنگر لسکوف نبود. هر چند که گاه به گاه نسبت به معجزه و حتی پارسایی از خود تسامح نشان داده اما حتی این کار را نیز به یاری طبیعت سرخوش زمینی انجام داده است. او نموندهی مثالی خود را در آدمی می‌یافت که راه خویش را در جهان چندان گشوده بیند که نیازی به درگیری عمیق با آن پیدا نکند.

بازتاب او به پرسش‌های این جهان نیز به واکنشی که در بالا آمد همانند است. چنین است که او دیر، در بیست و نه سالگی به نگارش آغاز کرد. نوشتن او پس از آن همه سفرها آغاز شد. عنوان نخستین کتاب چاپ شده‌اش این بود: *چوا کتاب‌ها دد شهر کیف چنین گران هستند؟* و نوشته‌های دیگرش درباره‌ی طبقه‌ی کارگر، اعتیاد به الکل، پزشک‌های پلیس و فروشندگان دوره گرد منادیان آثار داستانی او شدند.

جهت گیری به سوی خواست‌ها و منافع عملی، خصلت نمای بسیاری از آنان است که حکایت‌گر زاده می‌شوند. این منش بارها بیش از لُسکُوف نزد کسانی یافت می‌شد چون گوتهلِف که کارش ارائی اندر زهای دهقانی بود، و یا نودیه* که یادآور مخاطرات چراغ‌های‌گازی می‌شد و یا هبل که پاره‌ای از آموزش‌های علمی را برای خوانندگانش در گنجینه‌ی (Schatzkastlein) خود به گونه‌ای پنهانی تدارک می‌دید. البته این منش در گسور هر حکایت خوبی نهفته است. هر حکایتی آشکار یا پنهان چیزی سودمند و ثمر بخش را در بر دارد. این سودمندی می‌تواند يك‌جا در مفاهیم اخلاقی پنهان باشد و جای دیگر در اندر زهای عملی نمایان شود و یا در يك ضرب‌المثل یا گفته‌ای نغز آشکار گردد. در همه‌ی این موارد حکایت‌گر کسی است که اندر زهایی برای خوانندگان خود در چنته دارد. اما اگر امروز «اندرز» گویی» کاری چنین به نظر کهنه می‌آید از این روست که توان مبادله‌ی تجربیات کاهش یافته است. در نتیجه ما هیچ اندرزی برای خود و یا برای دیگران نداریم. گذشته از این، اندرز کمتر پاسخی به يك درخواست، و بیشتر پیشنهادی است در مورد ادامدی داستانی که تازه طرح شده باشد. برای یافتن این اندرز باید نخست توانایی بیان حکایتی را داشت (از این حقیقت هم بگذریم که هر کس فقط تا آنجا پذیرای اندرز است که امکان روشن شدن شرایطش را بدهد.) اندرزی که در کارگاه زندگی راستین طرح ریزی شده خرد نام دارد. هنر حکایت‌گری به نهایت کار خود رسیده زیرا سوییدهی حماسی حقیقت، یعنی خرد، از میان رفته است. این روند، با این همه، مدتی طولانی کار کرده است و هیچ چیز نمی‌تواند مبتذل‌تر از این باشد که بکوشیم در آن تنها « نشانه‌ای از زوال و سقوط» را باز یابیم، چه برسد به اینکه

به شارل نودیه (۱۷۸۰-۱۸۴۴) داستان‌نویس، حکایت‌گر و ادیب فرانسوی که پیرو مکتب رمانتیسیم بود.

آن را نشانه‌ای «نوین» هم بشناسیم. این تنها می‌تواند نشانه‌ای ملازم از نیروهای تولیدی و دنیایی تاریخ حساب آید که به گونه‌ای کاملاً تدریجی روایت را از گستره‌ی گفتار زنده دور می‌کند و در همین حال دیدن زیبایی نوینی در آنچه که در حال پژمردن است را امکان‌پذیر می‌سازد.

۵

نخستین نشانه‌ی پیدایش روندی که نهایت آن زوال حکایت‌گری است، برآمدن داستان نویسی در سرآغاز دوران نوین است. آنچه که داستان (Novel) را از حکایت (و از حماسه در معنایی محدود) جدا می‌کند وابستگی اساسی آن به حضور کتاب است. نشر داستان تنها با اختراع چاپ امکان‌پذیر شد. آنچه که از راه گفتاری و زبانی دست یافتنی است، یعنی هسته‌ی گرانبهای حماسه، خمیره‌ای جدا از چیزی که سازنده‌ی مایه‌ی تجاری داستان است دارد. چیزی که داستان را از تمامی اشکال ادبیات منشور جدا می‌کند (افسانه‌های کودکان، افسانه‌های حماسی و حتی «داستان کوتاه» یا Novella)* این است که داستان از سنت گفتاری و زبانی ریشه‌نمی‌گیرد

☆ Novella تا سده‌ی پیش به جای داستان کوتاه به کار می‌رفت. روایت داستانی ساده به زبانی آسان و زودفهم بود. همچون داستان‌های کوتاهی که در دکه‌های روزن اثر بوکاچیو در پی یکدیگر می‌آیند. هر یک از حکایات هزاراد و یک شب را نیز می‌توان یک Novella دانست. بنیامین اینجا همین معنای Novella را در نظر دارد. اما این واژه از سده‌ی نوزدهم به بعد همچون داستانی نیم‌بلند، میان داستان کوتاه و داستان بلند (نوول) به کار می‌رود. هرگز در ویزی اثر توماس مان. هرگز ایوان ایلیچ اثر لئون تولستوی، دل قادیکی اثر جوزف کنراد و یا هرد پیر و ددیا اثر ارنست همینگوی چنین‌اند.

و از راه آن نیز بیان نمی‌شود. این نکته داستان را به ویژه از حکایت‌گری جدا می‌کند. حکایت‌گر آنچه که می‌گوید را از تجربه به دست آورده است. تجربه‌ی خود او یا تجربه‌ای که دیگران گزارش کرده‌اند. و او آن را بدل به تجربه‌ی همه‌ی کسانی می‌کند که به حکایتش گوش می‌دهند. داستان‌نویس اما، خود را منزوی می‌کند. زادگاه داستان فردی منزوی است که دیگر توانایی بیان خویش را از راه ارائدهی مثال‌هایی از مهمترین مسایل خویش ندارد. او خود اندرزپذیر نیست و نمی‌تواند به دیگران اندرز دهد. نگارش يك داستان به معنای این است که چیزی تناسب ناپذیر را در بیان زندگی انسانی به حد افراط بکشانیم. در قلب کمال زندگی و از راه بیان این کمال، داستان سردرگمی ژرف زیستن را روشن می‌کند. حتی نخستین اثر بزرگ در داستان نویسی یعنی دن کیشوت به ما پیام می‌دهد که چگونه عظمت معنوی، شهامت، و منش‌یاری دهنده‌ی یکی از شریف‌ترین آدمیان یعنی دن کیشوت به گونه‌ای کامل از هر گونه اندرز‌گویی عاری است و حتی اندک جرقه‌ای هم از خرد به همراه ندارد. اگر در جریان سده‌های گذشته تلاش‌هایی انجام شده که کارآترین آن‌ها شاید سرگذشت ویلهلم مایستر* باشد تا داستان جنبه‌ی آموزشی‌یابد، باید گفت که همواره این کوشش‌ها به تغییر و تعدیل شکل داستان منجر شده‌اند. «داستان شکل‌گیری» یا Bildungsroman** از سوی دیگر به هیچ طریقی از ساختار اساسی داستان منحرف نشده است، از طریق ادغام روند [تکوین] اجتماعی با تکامل يك فرد، شکننده‌ترین توجیه را بر نظمی که تعیین‌کننده‌ی این تکامل است ارائه می‌کند. مشروعیتی که «داستان شکل‌گیری» ایجاد می‌کند در تقابل مستقیم با واقعیت قرار می‌گیرد. جنبه‌ی نابسندگی هر چیز مهمترین نکته‌ای است که به گونه‌ای خاص در «داستان شکل‌گیری» تحقق می‌یابد.

به گونه داستان سال‌های آموزش ویلهلم مایستر را در ۱۷۹۵-۱۷۹۶ نوشت. این یکی از زیباترین آثار اوست که در چهارمجله به شرح سال‌های شکل‌گیری شخصیت و عقاید مردی جوان می‌پردازد و تجربیات او را بیان می‌کند. واپسین

←

می‌توان دگرگونی‌های اشکال حماسه را که در وزن شعری پدید می‌آیند با تغییراتی که در سطح زمین در جریان هزاران سده ایجاد می‌شوند مقایسه کرد. دشوار بتوان اشکال دیگری از روابط درونی افراد انسان را یافت که چنین به آهستگی شکل گرفته باشند و چنین به آهستگی هم شکل خود را از دست بدهند. پیدایش داستان‌گویی، به دوران باستان می‌رسد، صدها سال پیش از آنکه به یساری بورژوازی در حال رشد، عناصری که برای شکوفایی خرد بودند را بیاورد. با پیدایش این عوامل حکایت‌گری سخت آرام بدل به چیزی کهنه شد. راست است که در مواردی متعدد مواد تازه‌ای را به کار گرفت اما با این کار منش اصلی آن تغییری نیافت. ازسوی دیگر با نظارت کامل بورژوازی که مطبوعات را چونان یکی از مهمترین ابزار خود در سرمایه‌داری تکامل‌یافته در اختیار دارد، شکلی از ارتباط سر بر آورد که جدا از این که تا چه حد سرچشمه‌ی پیدایش آن دور است بیشتر هرگز تاثیری تعیین‌کننده بر شکل حماسه نگذاشته بود. اما اکنون دارای

← اثر گوته سال‌های سفر ویلهلم هایستر که به سال ۱۸۲۱ منتشر شد زندگی قهرمانان را پس از شکل‌گیری شخصیت او پی می‌گیرد. Bildungsroman (یا داستان شکل‌گیری) شیوه‌ای از روایت داستانی است که به شرح سال‌های جوانی و شکل‌گیری شخصیتی و عقیدتی انسانی مربوط می‌شود. پس از ویلهلم هایستر گوته (و نیز پس از دنج‌های دوتر جوان) نگارش چنین شکلی از داستان‌ها پا گرفت. نمونه‌های دیگر را می‌توان در آموزش احساساتی اثر گوستاو فلوبر، دیوید کاپرفیلد اثر چارلز دیکنس، بادن بردکز اثر توماس مان، تودلس جوان اثر رابرت موزیل، و تصویر هنرمند به مثابه‌ی مردی جوان اثر جیمز جویس یافت.

قدرت تاثیر گذاری شده بود و چنین شد که این شکل ارتباط برای حکایت - گری همانقدر بیگانه شد که برای داستان نویسی. اما غرابتش برای داستان نویسی شکلی تهدید کننده داشت و از این رو بحرانی در داستان نویسی پدید آورد. این شکل نوین ارتباط، اطلاعات (اخبار) است.

ویله مسان پایه گذار روزنامه‌ی فیگارد ماهیت اطلاعات را در قاعده‌ای مشهور بیان کرده است. او همواره می‌گفت: «برای خوانندگان من يك آتش سوزی در اتاقی زیر شیروانی در کالدیه لائن پاریس به مراتب مهم‌تر از رخداد يك انقلاب در مادرید است.» این قاعده به گونه‌ای تکان دهنده روشن می‌کند که دیگر نه اخباری که از راه دور می‌رسند بل اطلاعاتی که به نزدیک‌ترین مکان مرتبط می‌شوند، پذیرا ترین شنوندگان را می‌یابند. اخباری که از راه دور می‌رسند - خواه اخباری فضایی / مکانی باشند که از کشورهای بیگانه می‌آیند، خواه اخباری زمانی / سنتی باشند - دارای آن چنان اقتداری هستند که به آنها مشروعیت می‌بخشد، حتی زمانی که نتوان در مورد صحت آنها بررسی کرد. اطلاعات، اما، آمادگی رسیدگی سریع را دارا هستند. نخستین بایستگی آنهاست که «در خود قابل فهم باشند.» معمولاً درست‌تر از اخبار سده‌های پیش نیستند، اما در حالیکه این اخبار در بیشتر موارد دارای سویه‌های ناباورانه و اعجازی بودند، اطلاعات نوین ناگزیر باید باورکردنی به نظر آیند. به همین دلیل اطلاعات با حکایت گری ناسازگار است. اگر هنر حکایت گری چنین کمیاب شده، علت آن را باید در وجود اطلاعات و اخبار گوناگون یافت که در واقع سهمی تعیین کننده در پیدایش این وضعیت دارد.

هر بامداد به ما اخباری از سراسر کره‌ی زمین می‌دهند و باز دست مایه‌ی ما برای داستان‌های جالب بسیار کم است. چرا که دیگر هیچ حادثه‌ای بدون توضیح و تفسیر مفصل به ما عرضه نمی‌شود. به بیان دیگر، در حالیکه دیگر هیچ چیز به کار حکایت گر نمی‌آید، همه چیز برای اطلاعات و اخبار سودمندند. در واقع این نیمی از هنر حکایت گری است که روایتی را جدا

از هر گونه توضیح بازگو کنیم . لسکوف استاد این کار بود (قطعاتی چون «فیرنگد» و «شاهین سفید» او را با هم قیاس کنید.) در آثار او خارق العاده ترین و شگفت انگیزترین چیزها در پیوند با دقیق ترین نکات وجود دارند، اما هیچ گونه مناسبت روانشناسانه میان حوادث، به خواننده تحمیل نمی شود. بر عهده ی خواننده است که همه چیز را چنان تفسیر کند تا بتواند آن ها را درک نماید، و بدین سان حکایت گر به چنان وسعتی دست می یابد که اطلاعات و اخبار فاقد آن هستند.

۷

لسکوف پیشینیانی در میان کلاسیک ها دارد . نخستین حکایت گر یونانیان هرودوت بود. در فصل چهاردهم از سومین کتاب قادیخ خود روایتی حکایت گونه آورده که از آن می توان بسیار آموخت. داستان به پسامنی توس مربوط می شود.

زمانی که شاه مصری پسامنی توس از شاه ایران، کمبوجیه شکست خورد و دستگیر شد، کمبوجیه تصمیم گرفت زندانی خود را خوار و بی حرمت کند. پس فرمان داد که پسامنی توس را در گذرراهی قرار دهند که سان پیروز مندانهای ایرانیان از آن می گذشت. همچنین او فرمان داد که دختر زندانی از برابر او بگذرد و به عنوان يك مستخدمه با دلو آب به سوی چاه رود. در حالیکه همه ی مصریان از دیدن این منظره زاری و ندبه می کردند پسامنی توس تنها، خاموش و بی حرکت با چشمانی خیره به جا مانده بود . حتی هنگامی که پسر خود را دید که در میان سربازان ایرانی به سوی جایگاه اعدام می رود باز همچنان بی حرکت باقی می ماند. اما هنگامی که پس از این همه، او یکی از خدام خرد را که پیرمردی رنجور بود در میان زندانیان باز شناخت با مشت بر سر خویش کوبید و تمامی نشانه های اندوه و ماتمی عظیم را از خود

به یاری این حکایت شاید بتوان ماهیت اصیل حکایت‌گری را درک کرد. ارزش اطلاعات (و اخبار) دیرپا نیست، تنها در لحظه زنده است. باید خود را یکسر به لحظه تسلیم کند. باید بی آنکه زمان را از کف بدهد خود را بیان کند. حکایت اما به گونه‌ای دیگر است، خود را به کار نمی‌گیرد، تمامی قدرت خود را حفظ و متمرکز می‌کند و کاملاً قادر است که حتی پس از گذر زمانی طولانی آن را نشان دهد. چنین است که مونتینی به این شاه مصری اشاره می‌کند و می‌پرسد که چرا او تنها زمانی که خدمتکار خویش را دید به مویه و زاری پرداخت. مونتینی خود پاسخ می‌دهد: «از آنجا که او به نقد از اندوه سرشار بود، کوچکترین افزایشی بدان بسنده بود تا سد شکیبایی او را درهم شکند.»** مونتینی بر این باور است، اما می‌توان

❖ بنیامین متن هرودت را به صورت بازگفت نیاورده است. انگار او این حکایت را براساس حافظه‌ی خود بازگو کرده است. هر چند چارچوب اصلی داستان به صورت دقیق آمده، اما باید گفت که پیرمردی که دیدن او پسا منی‌توس را از پای انداخت نه یکی از خدمه‌ی او بل یکی از درباریان او بود که «به پای سربازان ایرانی افتاده و تقاضای بخشش می‌کرده». نگاه کنید به :

Herodotus: *The Persian Wars*, New York, 1942, PP. 216-217

❖❖ میشل مونتینی (۱۵۳۳-۱۵۹۲) اندیشمند و رساله‌نویس فرانسوی. یکی از مهمترین چهره‌های ادبیات رنسانس اروپا. او سال‌ها خود را در کتابخانه‌ی قصرش محبوس کرد و به نگارش رسالاتی پرداخت که در میان درخشان‌ترین نمونه‌های آثار ادبی در زبان فرانسه جای دارند. اشاره‌ی بنیامین به رساله‌ی دلباده‌ی اندوه است که چونان دومین رساله در نخستین مجلدات رساله‌ها آمده است. مونتینی واکنش شاه مصری را به واکنش شارل دو گیز پس از مرگ دو برادرش تشبیه کرده است. نگاه کنید به :

Montaigne. M: *Essais*, Paris, 1973, Vol 1, P. 58.

ماجرای را به گونه‌ای دیگر دید: شاه از دیدن سرنوشت آنان که خون شاهی در رگ‌هایشان جریان داشت یکه نخورد، چرا که این سرنوشت او نیز بود. ما از دیدن رخدادی بر صحنه تکان می‌خوریم، اما مشاهده‌ی این رخداد در زندگی راستین ما را تکان نمی‌دهد. به چشم شاه این خدمتکار چنان هنرپیشه‌ای آمد. به بیانی دیگر اندوه عظیم چیزی مقید است و تنها در رخوت [ناشی از فاصله] می‌تواند آشکار گردد. دیدن آن خدمتکار رخوت بود. هرودت هیچ توضیحی نداده است. گزارش او به شدت خشک و رسمی است. به این دلیل حکایتی از مصر که هنوز پس از گذر هزاران سال در ایجاد سرگشتگی و تفکر توانا است. به بذرهایی همانند است که در طول سده‌های بسیار در سرداب‌های اهرام دور از هوا باقی مانده‌اند و توان زایش و رویش خود را تا به امروز حفظ کرده‌اند.



هیچ چیز يك حکایت را کنار آتر از آن تماس بی‌واسطه‌ای که مانع از هر گونه تحلیل روانکاوانه می‌شود، به حافظه نمی‌سپارد. هر چه روندی که حکایت گر در آن از سایه روشن‌های روانکاوانه چشم می‌پوشد طبیعی‌تر باشد داعیه‌ی حکایت عالیت‌تر به حافظه‌ی شنونده سپرده می‌شود و کامل‌تر در تجربده‌ی او ادغام می‌گردد و گرایش او به تکرار آن برای کسی دیگر، در زمانی دیگر، دیر یا زودتر، بیشتر می‌شود. این روند جذب کردن که در ژرفای آگاهی پیش می‌رود خواهان حالت رخوت و آرامشی است که دست آمدن آن مردم بیشتر به موردی کمیاب و نادر بدل می‌شود. اگر خواب نقطه‌ی اوج رخوت جسمانی باشد خستگی و ملال نقطه‌ی اوج رخوت فکری است. خستگی پرنده‌ی رویاست که روی تخم‌های تجربه نشسته است. از به صدا آمدن برگ‌ها می‌گریزد. آشیانه‌اش - کنشی که به ملال و خستگی از نزدیک پیوسته - در شهرها به نقد از هم پاشیده و در روستاها نیز در

حال ویرانی است. و همراه آن موهبت شنوایی نیز از کف رفته و جامه‌ی شنوایان از هم پاشیده است. حکایت‌گری همواره هنر تکرار حکایت‌هاست و این هنر را آنجا که دیگر حکایتی به جا نیست باید از کف رفته دانست. حکایت‌گری از دست رفته چرا که آن چرخش ماسوره‌ها و بافتن‌ها که در زمان شنیدن حکایات ادامه داشتند، دیگر وجود ندارند. هر چه شنونده خود را بیشتر از یادبرد آنچه که می‌شنود ژرف‌تر در خاطره‌اش جای می‌گیرد. آنگاه که آهنگ کار هوش او را می‌ریاید بد قصه‌ها گوش می‌کند و گویی موهبت بازگویی آن‌ها خود به خود به او از زانی می‌شود. و این است ماهیت رشته‌ای که موهبت حکایت‌گری می‌باشد. چنین است که امروز هم این بافته را نمی‌توان از هم گشود، هر چند هزاران سال پیش با کهن‌ترین روال بافتدگی نهیه شده است.

۹

حکایت‌گری که برای دورانی طولانی در قالب کار جای داشت - کار روستایی، دریایی و شهری - خود يك شکل افزارمندانه‌ی ارتباطی بود. هدفش این نبود که گوهر ناب هر چیز را - همچون اطلاعی یا گزارش - انتقال دهد. هر چیز را به ژرفای زندگی حکایت‌گری نهاد تا آن را زمانی دیگر باز بیرون کشد. بدین‌سان مهر حکایت‌گر بر حکایت چنان باقی می‌ماند که نقش‌های دست حکاک بر جامی از گل رس. حکایت‌گران همواره حکایت خود را با بیان آن شرایطی آغاز می‌کردند که نيك آموخته بودند چه چیز در پی آن خواهد آمد، خیلی ساده آن را به تجربه‌ی خویشتن مرتبط می‌کردند. لسکوف حکایت «فیونگ» خود را با توصیف يك مسافرت قتل‌آغاز می‌کند و می‌گوید که قصه را از يك همسفر خود شنیده و اکنون آن را باز می‌گوید، یا وقتی جریان آشنایی خود را با قهرمان زن داستان «...» یاد می‌سوزاند.

گرویتزد»* بیان می‌کند به مراسم تدفین داستایفسکی می‌اندیشد، و یا کرده‌م‌آیی يك محفل ادبی را شرح می‌دهد که در آن حوادثی که در داستان «آدم جالب» می‌گذرند نقل می‌شوند. بدین‌سان نشانه‌ی حضور لسکوف در حکایات او یافتنی است، و این حتی اگر نشانه‌ی آن‌کس نباشد که این حکایات را تجربه کرده، نشانه‌ی کسی است که آن‌ها را بازگو می‌کند.

این صنعت دستی (افزارمندانه) که حکایت‌گری نامیده می‌شود بدراستی از جانب خود لسکوف نیز يك صنعت دستی دانسته می‌شد. او در یکی از نامه‌هایش می‌گوید: «نگارش به چشم من هنری آزاد نیست، يك صنعت دستی است.» پس تعجیبی ندارد که او خود را وابسته به صنعت دستی می‌کند و صنعت پیشرفته و فن‌آورانه را به خود بیگانه می‌یابد. تولستوی که به یقین این نکته را درك کرده بود چندبار در بحث از استعداد حکایت‌گری لسکوف بدان اشاره کرده است. به عنوان مثال زمانی که لسکوف را نخستین کسی می‌نامد که «نابسنده بودن پیشرفت اقتصادی را گوشزد کرده است...» می‌گوید: «چه شگفت‌آور است که آثار داستایفسکی خوانندگانی بسیار یافته... به راستی نمی‌توانم درك کنم که چرا آثار لسکوف زیاد خوانده نمی‌شوند. او نویسنده‌ای حقیقی است.» لسکوف در داستان هنرمندانه و عالی خود کک فولادین که در نیم راه افسانه‌های قدیمی و نمایشی خنده‌آور (Farce)** قرار دارد ستایشی بی‌دریغ از صنعت دستی در بحث از نقره - کاری در شهر تولامی‌کند و می‌گوید که شاهکار مردم تولای یعنی «کک فولادی» از چشم پترکیر دور نماند و به او اطمینان بخشید که روس‌ها

این حکایت را نباید با داستان مشهور تولستوی سونات گرویتزد اشتباه گرفت.

☆☆ Farce: نمایشی خنده‌آور است که به اغراق بازی و حرکات هنرپیشه‌ها، اغراق در پرداخت شخصیت‌ها و شرایط، تکرار بیش از حد موارد، و رخداد حوادث ناممکن استوار باشد. چنان‌که نمایش‌های خرس و خواستگاری از آنتون چخوف و یا نمایش‌های لابیچ و فیدو در ادبیات فرانسه.

نباید در برابر انگلیسمان احساس شرم داشته باشند.

تصویر اندیشه گرایانه از فضای صنعت دستی که حکایت گر نیز در آن جای دارد شاید هرگز به طریقی چنین خصلت نما شرح داده نشده که پل والری در بافته های مادی مونیخ آورده است. او از «کامل ترین چیزها در طبیعت، مرواریدهای بی نقص، شراب های رسیده، آفریده هایی در کمال رشد» سخن می راند و آن ها را «دستامد گران بهای طولانی از غللی که با یکدیگر همانندند» می خواند. انباشت این غلل آنجا به حد زمانی خود می رسد که کمال به دست آمده باشد. والری ادامه می دهد: «این روند شکیبای طبیعت، یک بار بدوسیلدی انسان تقلید شد. مینیاتورها، حکاکی های روی عاج که با دقتی در حد کمال روی آن ها کار شده، سنگ های جلا یافته که روی آن ها طراحی شده، آثاری که با لاک تهیه شده اند و یا نقاشی هایی که در آن ها رشته هایی از لایه های شفاف و نازک هر یک روی دیگری کار گذاشته شده اند، تمامی این دستامد های کوششی دشوار و فداکارانه، امروز ناپدید شده اند. زمان آن دوره ها که زمان در آن ها اهمیت نداشت گذشته است. انسان نوین دیگر جز بر سر چیزی که کوتاه و خلاصه باشد کار نمی کند.»*

به راستی که انسان نوین توانسته حتی حکایت گری را کوتاه و خلاصه کند. امروز ما شاهد [رواج] «داستان کوتاه»** هستیم که خود را از سنت گفتاری دور کرده و دیگر اجازه نمی دهد که آن کار آهسته روی هم چیدن لایه های شفاف و نازک که به آن تصاویر ستودنی زندگی می بخشید، ادامه یابد. یعنی

☆ Valéry . P : *Oeuvres* , Pleiade. Paris 1934, Vol 1 ,
P . 1244 .

☆☆ اینجا «داستان کوتاه» به معنای رایج و امروزی آن در برابر Short Story آمده است.

نمی‌گذارد روایتی کامل از میان لایه‌های اشکال متنوع بازگویی آشکار شود.

۱۰

والری نظر خود را با این جمله به پایان می‌رساند: «باید گفت که زوال ایده‌ی جاودانگی همراه است با بیزاری روزافزون از تلاش برای تحمل.» ایده‌ی جاودانگی همواره قدرتمندترین سرچشمه‌ی خود را در مرگ یافته است. اگر این ایده زوال یابد حق با آن‌کس خواهد بود که بگوید پس سیمای مرگ نیز دگرگون خواهد شد. این دگرگونی با تغییری که در قابلیت ارتباطی تجربیات پیدا شده و نیز با زوال هنر حکایت‌گری همراه و مشابه است.

به سادگی می‌توان دید که در طول چندین سده در آگاهی‌همگان، اندیشه‌ی مرگ به گونه‌ای همه‌جایی و آشکار زوال یافته است. این روند در واپسین پله‌های خود سرعت نیز گرفته است. در سده‌ی نوزدهم جامعه‌ی بورژوازی به یاری علم بهداشت و نهادهای اجتماعی و خصوصی به تاثیری فرعی آگاهی یافت که شاید هدف اصلی اما ناآگاه آن امکان دادن به دوری از تصویر مرگ همچون رخدادی همگانی بود. مرگ زمانی روندی همگانی و جمعی در زندگی شخصی به حساب می‌آمد و در این مورد نمونه نیز بود. پرده‌های نقاشی سده‌های میانه را به یاد آوریم که در آن‌ها بستر مرگ بدل به سریری شده که انبوه مردم از میان درها و پنجره‌های یکسر گشوده‌ی ماتم سرا بدان می‌نگرند. در دوران نوین مرگ باستانی روزافزون از گستره‌ی جهان درک‌شدنی زندگان خارج شد. دیگر خانه‌ای و یا حتی اتاقی برای مرگ کسی تصویر نشد (سده‌های میانه آنچه را که از نظر زمانی مطرح بود یعنی حکم ساعت آفتابی ایبی‌ذا را که بر آن نقش شده بود Ultima Multis [واپسین است، اما برای همه] در حد مکان

نیز مطرح کرد.) امروز مردمان در اتاق‌هایی زندگی می‌کنند که هرگز شاهد مرگ کسی نبوده‌اند، چنانکه گویی آنان ساکنین جاودانه‌ی مکانند و هنگامی هم که پایان کارشان می‌رسد به وسیله‌ی وارثین خود به آسایشگاه‌ها یا بیمارستان‌ها منتقل می‌شوند. با این همه چه خصلت نماست که نه تنها دانش و خرد يك انسان بل مهمترین همه چیز زندگی راستین او - یعنی همان که ماده‌ی اصلی داستان‌ها و حکایات است - در لحظه‌ی مرگ او نخست چو نان چیزی انتقال پذیر نمایان می‌شود. رشتدای از تصاویر، درون يك انسان، آنگاه که زندگیش به پایان می‌رسد به حرکت می‌آیند. تصاویری از خویشتن آشکار می‌شود که در آن‌ها او با خود روبرو می‌شود بی آنکه از این نکته باخبر باشد. به ناگاه در حالات سیما و نگاه او چیزی از یاد - نرفتنی پدید می‌آید و به هر چیز که به او مربوط می‌شود سهمی از آن اقتداری را می‌بخشد که حتی تهی‌دست‌ترین و مفلوک‌ترین آدمیان نیز در لحظه‌ی مرگ به چشم اطرافیان دارای آن هستند. این اقتدار در سرچشمه‌ی حکایت نیز یافتنی است.

۱۱

مرگ تضمین همه‌ی آن چیزهایی است که حکایت‌گر می‌تواند بیان کند. او اقتدار خود را از مرگ به دست می‌آورد. به بیان دیگر حکایت او به تاریخ طبیعی باز می‌گردد. این نکته به شکلی نمونه در یکی از زیباترین حکایاتی که از یوهان پیتر هبل بی‌همتا بدجا مانده یافت می‌شود. این حکایت در کتاب گنجینه‌ی یاد سرزمین داین و با نام ملاقات فاهنتظر آمده است. حکایت با مراسم نامزدی مردی جوان که در معدن فالون کار می‌کند آغاز می‌شود. او در شب عروسی به مرگی آشنا برای کسارگران معدن در اعماق يك تونل می‌میرد. عروس جوان به عشق او وفادار می‌ماند و سال‌ها تنها زندگی می‌کند تا به پیرزنی دانا بدل می‌شود. يك روز در تونل مخروبه‌ای

يك جسد كشف می شود كه به یاری جوهر آهن از فساد در امان مانده است. و پیرزن نامزد جوان خود را باز می شناسد. پس از این ملاقات مرگ او را نیز می طلبد. زمانی كه هبل در جریان این حكایت با ضرورت تصویرگری دوران طولانی جدایی روبرو شد كار را به یاری این جملات انجام داد: «در این میان شهر لیسبون به دلیل رخداد يك زلزله ویران شد، و جنگ هفت ساله پیش آمد و به پایان رسید، و امپراتور فرانسیس اول درگذشت، و آیین ژوویت ها ملغی شد، و لهستان تقسیم گشت، و امپراتریس ماریا ترزا فوت کرد، و استرونیسی اعدام شد. امریکا استقلال یافت، و نیروهای متحد فرانسوی و اسپانیایی نتوانستند گیب رالتال را تسخیر کنند. ترك ها ژنرال اشتاین را در غار و ترانر در مجارستان زندانی کردند، و امپراتور ژوزف نیز درگذشت. گوستاو شاه سوئد فنلاند را كه در اختیار روسیه بود فتح کرد، و انقلاب فرانسه و جنگ بزرگ آغاز شدند، و امپراتور لئوپولد دوم نیز به خاک سپرده شد. ناپلئون پروس را فتح کرد، و انگلیسیان كپنهاگ را به توپ بستند، و دوستایان بذرافشانی و درو کردند. آسیابان ها آرد تهیه کردند، آهنگران چكش ها را فرود آوردند و كارگران معدن پی رگه های سنگ ها را در كارگاه های زیرزمینی خود گرفتند، اما هنگامی كه در سال ۱۸۰۹ كارگران معدن فالون...»

هرگز حكایت گر دیگری جز هبل در این گاهنامه، گزارش خود را چنین ژرف به تاریخ طبیعی پیوند نزده است. این جملات را به دقت بخوانید. مرگ در آن ها با همان نظم متناوبی ظاهر می شود كه عقربه های ساعت نمازخانه ای اعظم درصلاط ظهر.

۱۲

هر گونه ارزیابی از يك شكل خاص حماسه به رابطه ای این شكل با تاریخ-

نگازی محتمل می‌شود. در واقع حتی می‌توان پیشتر رفت و این پرسش را مطرح کرد که آیا تاریخ‌نگاری در خود زمینه‌ی مشترک تمامی اشکال حماسه را پنهان نکرده است؟ پس تاریخ نگاشته شده در همان مناسبتی با اشکال حماسه قرار می‌گیرد که نور سفید بارنگ‌های طیف منشور دارد. اگر چنین باشد، از تمامی اشکال حماسه حتی یکی هم نیست که گسترش آن در نور ناب و بی‌رنگ تاریخ نگاشته شده و همان قطعیت رخداد‌های گاه‌نام‌های را دارا باشد. در طیف منشور وسیع گاه‌نامه، راه‌هایی که در آن‌ها يك حکایت می‌تواند بیان شود درجه بندی شده‌اند، همچون سایه روشن يك نور خاص و معین. گاه‌شمار حکایت‌گر است. اگر به فرازی از حکایت‌ها برگردیم که پیش از این آمد دقت کنیم (که خود لحن يك گاه‌شمار را داشت) آنگاه یافتن ضابطه‌ای برای فهم تمایز میان نویسنده‌ی تاریخ، تاریخ‌نگار و گوینده‌ی آن یعنی گاه‌شمار یا حکایت‌گر دشوار نخواهد بود. تاریخ‌نگار ناگزیر از توضیح پدیدارهایی است که با آن‌ها سروکار دارد، در هیچ شرایطی او نمی‌تواند خود را قانع کند که آن‌ها را به عنوان الگوهای روال جهان مطرح کند، اما این درست کاری است که گاه‌شمار انجام می‌دهد، به ویژه در میان سخن‌گویان کلاسیک خرد یعنی گاه‌شماران سده‌های میانه یا اجداد تاریخ‌نگاران امروزی. آنان با استوار کردن افسانه‌های تاریخی خود بر طرحی مقدس از رهایی - طرحی مرموز - از همان آغاز وزنه‌ی شروع نمایش‌دادنی را بر شانه‌های خود حمل می‌کنند. به تدریج جای این افسانه‌ها را تاویل گرفت که دیگر با يك تمرکز دقیق حوادثی خاص روبرو نبود، بل با طریقی روبرو بود که این حوادث را در جریان پژوهش ناپذیر جهان جای می‌داد.

این طریق - چه به شیوه‌ای «آخرت‌شناسانه» تعیین می‌شد و چه به شکلی طبیعی تدقیق می‌گشت - به هر حال در کار تاویل تفاوتی ایجاد نمی‌کرد. نزد حکایت‌گر گاه‌شماری به شکلی دیگرگون یعنی به شکل دنیوی خود حاضر است. لسکوف در میان آن‌کسان جای دارد که آثارشان این نکته را با روشنگری ویژه‌ای نمایش می‌دهند. هر دوی گاه‌شمار (باجهت‌گیری آخرت‌شناسانه‌اش) و حکایت‌گر (باجهت‌بینی دنیوی‌اش) چنان در آثار او حاضرند

کسه در مورد پاره‌ای از حکایاتش دشوار می‌توان گفت زمین‌دی رخداده‌ها
محمول زرین بینشی‌دینی از روال حرکت چیزهاست یا محصول رنگارنگ
بینشی زمینی.

حکایت «اهل اسکندریه» را در نظر آوریم که خواننده را به «زمانی کهن»
می‌کشاند که «در آن هنوز سنگ‌ها در دل زمین و گیاهان در اوج آسمانی
خویش با سرنوشت آدمی مرتبط بودند، آن دوره هیچ شباهتی به زمان‌دی ما
نداشت که آنچه در آسمان و یا در ژرفای زمین پنهان است و آنچه که رشد
می‌یابد ارتباطی به سرنوشت آدمیان ندارند و هیچ صدایی با آنان از جایی
سخن نمی‌گوید و فرامین به هیچ کار نمی‌آیند. گیاهان کشف‌ناشده دیگر نقشی
در طالع و زیج ندارند و چه بسیارند سنگ‌های تازه که ارزش‌گذاری،
وزن و بررسی می‌شوند و حجم خاص و سرنوشت ویژه‌ی آنها دانسته
می‌شود، اما دیگر هیچ چیز تازه‌ای به ما نمی‌گویند و به کار ما نمی‌آیند.
زمان آنان برای هم سخن شدن با آدمیان گذشته است.»

چنانکه خود آشکار است، دشوار بتوان بی‌ابهام منش روال جهان را چنانکه
در این داستان لسکوف آمده است تعیین کرد. عاقبت آیا به گونه‌ای آخرت-
شناسانه تعیین می‌شود یا به گونه‌ای طبیعت‌گرایانه؟ یگانه نکته‌ی قطعی این
است که این منش درماهیت خود خارج از تمامی مقوله‌های تاریخی قرار
دارد. لسکوف به ما می‌گوید آن دورانی که انسان باور داشت که با جهان
و طبیعت هماهنگ است به پایان رسیده است. شیلر این دوره از تاریخ جهان
را دوران «شعر ساده و آغازین» می‌نامید. حکایت‌گر به این دوران مومن
است و چشمان او از آن صفحه‌ی ساعت منحرف نمی‌شود که در برابرش
آفریده‌هایی در حرکتند که بنا به شرایط مرگ یا راهبر آنان است و یا تنها
واپسین و لگد بینوا است.

این نکته کمتر درك شده که رابطه‌ی ساده‌ی شنونده با حکایت گر به وسیله‌ی اشتیاق او به از بر کردن آنچه که می‌شنود نظارت می‌شود. نکته‌ی اصلی برای شنونده اطمینان به امکان بازگویی حکایت از سوی اوست. خاطره به‌راستی نیروی حماسی کاملی است. تنها به یاری خاطره‌ای جامع آثار حماسی از یکسو جریان حوادث را جذب کردند و با گذر از این حوادث از سوی دیگر بانیروی مرگ همساز شدند. تعجب‌آور نیست که برای انسانی ساده از میان مردم عادی - چنانکه لسکوف گاه می‌آفریند - تزار که بر فراز قلمرویی جای دارد که داستان‌ها در آن می‌گذرند دارای کامل‌ترین نیروی خاطره باشد. او می‌نویسد: «امپراتورما و خاندانش به راستی که حیرت‌آورترین خاطره‌ها را دارند.»

منه موزین - آنکه همه چیز را بدیاد می‌آورد - میان یونانیان الهه‌ی شعر و برای حماسه همان هوذ Muse است. * این نام ما را در پی خود به جهان باستان می‌کشاند. زیرا اگر آنچه که در خاطره حفظ شده - تاریخ‌نگاری - از زهدان اشکال دگرگون حماسه تشکیل شده (چنانکه شعر زهدان آفریننده‌ی اشکال‌گوناگون اندازه‌گیری است) کهن‌ترین شکل آن یعنی حماسه به این دلیل که گونه‌ای تقسیم‌کننده‌ی مشترك است، هر دو حکایت و داستان را دربر می‌گیرد. در جریان سده‌ها داستان حماسه زاده شد، اما

☞ Muse؛ نام الهه‌های شعر و اندیشه است. به گمان هومر آنان خیال‌شاعرانه را به ذهن شاعر می‌آوردند. آنان دختران زئوس و منه موزین (خدای خاطره) هستند. به روایت مشهور آنان نه الهه بودند، هر يك بیان‌سویسه‌ای از دنیای شعر. واژه‌ی هوذ در بسیاری از زبان‌های اروپایی به همین شکل به کار می‌رود و معنای اندیشه‌ی شاعرانه را می‌دهد.

عناصر اندیشه‌ی حماسی که از شعر سرچشمه گرفتند - یعنی خاطره - خود را به شکلی یکسر متفاوت از طریق‌ی که در داستان نمایان می‌شوند نشان دادند.

خاطره آفریننده‌ی زنجیره‌ی سنت است که از نسلی به نسل دیگر راه می‌سپرد، عنصر شاعرانه‌ی هنر حماسی به معنایی گسترده است که اشکال دگرگون آن را در بر دارد. در مقام نخست در میان اینان عنصری وجود دارد که حکایت‌گر از آن سود می‌جوید. این سازنده‌ی بافتی است که تمامی حکایات در نهایت از آن سرشته‌اند. هر حکایتی بدیگری وابسته است چنانکه تمامی حکایت - گران بزرگ - به ویژه حکایت گران مشرق زمین - همواره آن‌ها را چنین بیان کرده‌اند. در هر یک از آن‌ها می‌توان شهرزادی را یافت که هرگاه داستانی پایان می‌گیرد به داستانی تازه می‌اندیشد. این خاطره و یادآوری چیزی حماسی است، چونان حضور عنصر شاعرانه در روایت است. اما این نکته می‌تواند خلاف اصلی دیگر به کار رود که آن نیز به معنایی دقیق ناشی از اندیشه‌ی شاعرانه است و به عنوان عنصری در داستان در شکل آغازین خود - یعنی در حماسه - حضور داشت و هنوز بی‌دگرگونی در میان عناصر داستان دیده می‌شود. این اصل گاه به گاه در حماسه‌ها، خاصه در لحظات انجام مناسک آیینی در حماسه‌های هومری، به گونه‌ای ویژه شکلی پرستیدنی به خود می‌گرفت و این سویه در آغاز شکل نیایش به درگاه الهه‌ی شعر [موز] را داشت. [این اصل] خود را در این قطعات نیایش جلوه‌گر می‌کند و همان خاطره‌ی جاودانه‌ی داستان نویس است که با خاطره‌ی از میان رفتن حکایت‌گر در تضاد قرار دارد. نخستین به یک قهرمان، یک ادیسه*، یک جنگ اختصاص یافته و دیگری به حوادث بی‌شمار و گوناگون. به عبارت دیگر به یاد آوردن به معنای حضور همان عنصر شاعرانه در داستان است که به

* ادیسه نام حماسه‌ی هومر است. در ادبیات اروپایی مایه‌ی اصلی آن یعنی سفر طولانی اولیس به سوی خانه، همچون نماد هر سفر مهیب و طولانی دانسته شده و واژه به این معنا به کار رفته است.

خاطره افزوده می‌شود. این عنصر همراه حکایت نیز هست، وحدت ریشه‌ای داستان و حکایت در خاطره است، همان‌کس به دنبال زوال حماسه از هم بزمرد.

۱۴

باسکال روزی نوشت: «هیچ کس چندان تهیدست نمی‌میرد که چیزی پشت سر خود باقی نگذارد.» این نکته در مورد خاطره نیز صادق است، هر چند تهیدست و خاطره‌راوا رثی نیست. داستان‌نویس این میراث را معمولاً رها از هرگونه احساس ژرف مالیخولیا به‌چنگ می‌آورد. اشاره‌ی آرنولد بنت* در مورد زنی مرده در یکی از داستان‌هایش - که او تقریباً هیچ چیز در زندگی راستین خود نداشت - معمولاً در مورد مجموعه‌ی اموال داستان‌نویس صادق است. دقت به این سویدی واقعیت را ما مدیون توضیح بسیار مهم گئورگ لوکاچ هستیم که در داستان «شکل بی‌خانگی متعالی» را می‌یابد. به گمان لوکاچ داستان در عین حال یگانه شکل هنری است که زمان را در ردیف اصول تشکیل دهنده‌ی خود جای می‌دهد.

لوکاچ در کتاب نظریه‌ی داستان** می‌نویسد: «زمان تنها آنجا می‌تواند

آرنولد بنت (۱۸۶۷-۱۹۳۱) داستان‌نویس انگلیسی. اینجا شاهکار او به نام قصه‌ی بیوه‌ی کهنسال مورد اشاره‌ی بنیامین است.

نظریه‌ی داستان واپسین اثری است که لوکاچ به‌عنوان یک هگل‌گرا نوشت. کتابی در مورد جدایی داستان از سایر اشکال بیان روایی (به ویژه حماسه). این کتاب به سال ۱۹۱۶ نوشته شد و به‌صورت پراکنده در چند نشریه به چاپ رسید. عاقبت در ۱۹۲۰ به‌صورت کتابی کامل در وین منتشر گردید. مهمترین اثر لوکاچ در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی است و تأثیری ژرف بر اندیشه‌ی بنیامین، سایر اندیشه‌گران مکتب فرانکفورت و به‌طور کلی بر نقد ادبی سده‌ی حاضر گذاشته است.

چونان اصلی تشکیل دهنده مطرح باشد که مناسبت با خانه و ماوای متعالی از کف رفته باشد... تنها در داستان است که معنا و زندگی، و از این رهگذر مورد اساسی و مورد زمانمند از یکدیگر جدا می‌شوند. می‌توانیم بگوییم که کنش درونی يك داستان یکسر هیچ نیست، مگر پیکاری علیه نیروی زمان... و از این نکته تجربه‌های زمانی که به گونه‌ای اصیل حماسی هستند - چرا که به کنش امکان ظهور می‌دهند و خود از کنش بر می‌خیزند - سر بر می‌آورند: تجربیات امید و خاطره... تنها در داستان خاطره همچون نیرویی آفریننده پدید می‌آید که بر موضوع تاثیر می‌گذارد و آن را دگرگون می‌کند... پیروزی بردوگانگی میان درون و جهان بیرونی تنها زمانی برای عنصر ذهنی (سوژه) امکان پذیر است که او وحدت تمامی زندگی خود را خارج از جریان زندگی گذشته که در خاطره گرد آمده، مشاهده کند... آن تامل و دقتی که این وحدت را به چنگ می‌آورد بدل به شهود و پیش‌گویی چیزی هنوز به دست نیامده و از این رهگذر معنای بیان ناکردنی زندگی می‌شود.»*

«معنای زندگی» به راستی محوری است که داستان گرد آن می‌گردد. اما جستجوی آن چیزی بیش از بیان آغازین سرگشتگی نیست، همان سرگشتگی که خواننده با آن خویشتن را در حال زندگی کردن این زندگی نگاشته شده احساس می‌کند، «معنای زندگی» که آن را «اخلاق داستان» نیز دانسته‌اند چون شعاری است که به یاری آن داستان و حکایت با یکدیگر روبرو می‌شوند و همراهی تاریخی یکسر متفاوت این اشکال هنری را شاید با این شعار بتوان تشخیص داد. اگر دن کیشوت نخستین نمونه‌ی عالی داستان باشد شاید

این بازگفتی است از فصل دوم (به نام «رمانتسم بیداری») از بخش دوم کتاب نظریه‌ی داستان اثر لوکاک. جملات را از کتاب زیر به فارسی برگردانده‌ام:
 Lukacz, G: *The Theory of the Novel*, London, 1978,
 P. 122, 124, 127, 129,

بتوان واپسین نمونه‌ی آن را آموزش احساساتی* فلور دانست.

در واپسین واژه‌های آموزش احساساتی معنایی که دوران بورژوازی در کنش خود در سرآغاز زوالش یافته چونان رسوب فنجانی ته نشین می‌شود. فردریک و دلوریه دویارقدیمی به رابطه‌ی دوستانه‌ای که در سال‌های جوانی داشتند می‌اندیشند و به حادثه‌ای کوچک: یک روز آنان پنهانی و شرم زده در خانه‌ی بدنام شهرشان ظاهر شدند، کاری نکردند، تنها به خانم دسنه گلی تقدیم کردند، گل‌هایی که از باغچه‌های خود چیده بودند، «این ماجرا بدل به رسوایی شد و تا سه سال بعد در خاطره‌ها باقی ماند. [اکنون] آنها ماجرا را با جزئیات و به دقت برای یکدیگر تعریف می‌کردند. هر یک شرح خاطره‌ی دیگری را کامل می‌کرد. وقتی داستان را به پایان رساندند فردریک گفت: «چنین بود، بهترین چیز در زندگی ما.» دلوریه گفت: «آری شاید حق با تو باشد، انگار بهترین چیز در زندگی ما بود.»

با این درون نگری داستان به پایان می‌رسد. پایانی که تنها متعلق به آن نیست، بل به معنایی سرداست، از آن هر داستانی است. به راستی داستانی وجود ندارد که نتوان در باره‌اش پرسید: «چگونه می‌توانست ادامه یابد؟» اما برای داستان نویس هیچ امیدی به جا نیست که بتواند کوچکترین گامی فراسوی محدوده‌ای بردارد که در آن با نگارش واژه‌ی «پایان» خواننده را به تحقق پیش‌گویانه‌ی معنای زندگی دعوت می‌کند.

✽ آموزش احساساتی *L'Éducation Sentimentale* عنوان داستان

بلندی است از گوستاو فلور که در فاصله‌ی سال‌های ۱۸۶۴-۱۸۶۹ نوشته شده است و به گمان بسیاری از ناقدان زیباترین کار او محسوب می‌شود.

آن کس که به حکایتی گوش می‌کند همراه حکایت‌گر است، حتی آنکه حکایتی را می‌خواند در این همراهی با شخص نخست شریک است. خواننده‌ی يك داستان، اما منزوی است. بیش از هر خواننده‌ی دیگری چنین است (زیرا حتی خواننده‌ی يك شعر آماده است تا واژه‌ها را بیان کند، انگار برای شنونده‌ای). در این تنهایی خویش، خواننده با داستان حریصانه‌تر از هر کس دیگر روبرو می‌شود. آماده است تا آن را بطور کامل از آن خود کند، آن را ببلعد. به راستی او ویرانگر است، داستان را همچون آتش که هیزم‌ها را در بخاری، احاطه می‌کند. آن حالت تعلیقی که در داستان هست درست همچون فاصله‌ای است که هیزم‌ها در بخاری دارند، شعله‌ها را تندتر می‌کند و سرزنده‌تر.

داستان چونان ماده‌ی خامی است که به شوق سوزان خواننده پاسخ می‌دهد. موریتس هیمان يك بار گفت: «مردی که در سن سی و پنج سالگی می‌میرد، در هر لحظه‌ی زندگی خود مردی است که در سن سی و پنج سالگی می‌میرد.» هیچ چیز مشکوک‌تر از این جمله نیست. تنها به این دلیل که زمانش نادرست است. آن کس که در سی و پنج سالگی می‌میرد برای خاطره در هر لحظه‌ی زندگی چنان مردی است که در سی و پنج سالگی می‌میرد. به زبان دیگر این جمله برای زندگی راستین بی‌معناست اما برای زندگی در خاطره معنایی انکارناکردنی دارد. ماهیت يك شخصیت در داستان نمی‌تواند بهتر از این بیان شود که «معنای» زندگی تنها در مرگش آشکارشدنی است. اما خواننده‌ی داستان به راستی در پی انسانی است که از او «معنای زندگی» را بیاموزد. از این رو، او باید از پیش بداند که در تجربه‌ی مرگ آنان سهیم است؛ اگر نیازی باشد باید در مرگ تجسمی آنان - پایان داستان را می‌گوییم - سهیم باشد. اما بهتر است که در مرگ واقعی آنان نیز شریک شود. چگونه شخصیت‌ها به او یاد می‌دهند که مرگ (مرگی کاملاً معلوم، در مکانی کاملاً

معلوم) به-نقد چشم انتظار آنهاست؟ این پرسش است که در جریان حوادث داستان شوق خواننده را موجب می‌شود.

پس داستان پر معناست، نه بداین دلیل که سرنوشت کسی دیگر را بر ما - چه بسا از راه استقراء - آشکار می‌کند، بل از این رو که این سرنوشت شخصی بیگانه به شکرانه‌ی شعله‌هایی که آن را به خاکستر بدل می‌کنند، به ما چنان گرمایی می‌بخشد که هرگز از زندگی و از سرنوشت خویش آن را به دست نمی‌آوردیم. آنچه که خواننده را مجذوب داستان می‌کند امید به گرم کردن زندگی منجمدش از راه مرگی است که در باره‌ی آن می‌خواند.

۱۶

گورکی می‌نویسد: «لسکوف نویسنده‌ای است که بیش از هر کس دیگر در میان مردم ریشه دارد و یکسر نسبت به هر تاثیری که از جایی جدا از مردم می‌آید بی‌اعتناست.» یک حکایت گربزرگ همواره در میان مردم ریشه دارد، و در گام نخست در میان افزارمندان و پیشه‌وران. اما درست به این دلیل که افزارمندان از عناصر روستایی، دریایی و شهری در پله‌های گوناگون تکامل اقتصادی و فنی آنها تشکیل شده‌اند، درجه‌بندی‌های بسیاری نیز برآمده از تجربیات گوناگون آنان پیش روی ما قرار می‌گیرند. (حالا از پرسش مهم تاثیری که تاجران بر حکایت‌گری دارند بگذریم. تنها بگوییم که وظیفه‌ی آنان چندان افزایش محتوای استنتاجی نبود و بیشتر در حکم پالایش آن خدعه‌ها بود که توجه خواننده را جلب می‌کردند. آنان رد پایی نازدودنی بر سلسله‌ی حکایات هزاره و یک‌شب نهاده‌اند.) خلاصه، جدا از نقش درجه‌ی نخست که حکایت‌گر در سرای انسانیت ایفاء می‌کند، نشانی که از طریق آنها بازدهی حکایت انباشته می‌شود نیز بسیار متنوعند. آنچه که به سهولت با اصطلاحات دینی در آثار لسکوف بیان می‌شود گویی خود به خود به صورت برآیندی آموزشی به سیاق دوران روشنگری در آثار هبل سر بر می‌آورد،

و به صورت سنت تاویل گرایانه در آثار ادگار آلن پو دیدنی است، و عاقبت رهایی نهایی را در آثار کپلینگ و در زندگی دریانوردان انگلیسی و سربازان مستعمرات نشان می‌دهد. تمامی حکایت گران بزرگ در گونه‌ای آزادی با یکدیگر شریکند، در حالیکه از پله‌های تجربه‌ی خویش پایین و بالا می‌روند گویی بر نردبانی ایستاده‌اند. نردبانی که از پایین به اعماق زمین می‌رود و از بالا در میان ابرها ناپدید می‌شود، و این تصویری است برای تجربه‌ای همگانی که حتی ژرف‌ترین ضربه‌های برآمده از تجربه‌ی فردی یعنی مرگ نیز رادعی بر آن محسوب نمی‌شود.

در افسانه‌های کودکان می‌آید: «و از آن پس آن‌ها به خوشی زندگی کردند.» افسانه‌های کودکان و قصه‌های جن و پری که تا به امروز نخستین آموزگار کودکان بوده‌اند - چرا که زمانی نخستین آموزگار انسان بودند - به گونه‌ای پنهانی در حکایت به‌جایند. نخستین حکایت گراسمین قصه گویانی بودند که افسانه‌های کودکان را تعریف می‌کردند. هرگاه که اندرزی را نیک می‌یافتند به افسانه‌های خویش راهش می‌دادند و پسا به پای افزایش نیاز به این اندرزا افسانه‌های کودکان نیز کارآتر می‌شدند. این نیاز را اسطوره‌ها آفریده بودند. افسانه‌های جن و پری ما را با نظم نخستین آشنا می‌کنند، همان نظمی که اسطوره در دل آن‌ها جای داده است. در چهره‌ی دلقک به‌ما نشان می‌دهند که چگونه انسانیت چون موجودی لال و گنگ در برابر اسطوره رفتار می‌کند، در چهره‌ی برادر کوچکتر به‌ما نشان می‌دهند که چگونه اقبال کسی هم‌پای پشت سر نهادن زمان آغازین اسطوره‌ای افزایش می‌یابد، در چهره‌ی آن‌کس که می‌خواهد بداند ترس چیست به‌ما نشان می‌دهند که چگونه می‌توان به ژرفای هر چیز هراس آور راه یافت، در چهره‌ی دایه‌ی دانا به‌ما نشان می‌دهند که پرسش‌هایی که اسطوره برانگیخته تا چه حد همچون چیستان ابوالهول ساده‌اند، و عاقبت در پیکر جانورانی که به یاری کودکان می‌آیند به‌ما نشان می‌دهند که طبیعت تنها در اسطوره‌ها چاپلوس نیست بل به راستی همراه و متحد آدمی است. مهمترین هسته‌ی دانایی که افسانه‌های کودکان - از دورترین زمان تا کنون - به کودکان آموزش

می‌دهند رو در رو شدن نیروهای جهان اسطوره‌ای با جان‌های جسور و حیلت‌ساز است (چنین است که افسانه‌های کودکان Mut یا شجاعت را ستایش می‌کنند و به‌شیوه‌ای دیالکتیکی آن را در برابر Untermut یا حیلت‌گری و Übermut یا جسارت می‌گذارند). جادوی رهایی بخشی که افسانه‌های کودکان در اختیار دارند طبیعت را به‌طریقی اسطوره‌ای به حرکت نمی‌آورد، بل به پیچیدگی آن به باری انسانی آزاد پاسخ می‌دهد. يك انسان بالغ و دانا این پیچیدگی را تنها تصادفی می‌داند، انسانی را می‌گوییم که سرخوش و شاد است، اما کودک، با آن نخست در افسانه‌های جن و پری آشنا می‌شود و همین او را شاد می‌کند.

۱۷

کمتر حکایت‌گری توانسته همچون لسکوف چنین رابطی نزدیکی با روح افسانه‌های کودکان بیابد. این رابط‌گرایش‌هایی که به‌وسیله‌ی جزم‌های کلیسای ارتدکس یونانی تشدید شده‌اند را نیز دربر دارد. چنانکه مشهور است فرضیات ذهنی اوریجن* درباره‌ی *Apokatastasis* - ورود تمامی

☆ اوریجن (۱۸۵-۲۵۴) عارف و متاله‌ی اسکندریه‌ای. مباحث او با کافری به نام سلسوس مشهور است و از نخستین و مهمترین مداخلات از آیین مسیح به شمار می‌آید. او کتاب‌هایی چون *Hexapala* و *نخستین* را نوشت و پاره‌ای از عقایدش به پیدایش يك فرقه‌ی یمنانی مسیحی یاری دادند و بعدها تأثیری عظیم بر امپراتور کنستانتین نهادند. کلیسای رم برخی از مهمترین آموزه‌های او را رد کرد و پاره‌ای دیگر را پذیرفت. کلیسای ارتدکس، اما بخش عمده‌ی عقاید او را پذیرفت. نگاه کنید به ،

Chadwick. H: *History and Thought of The Early Church*, London, 1982.

ارواح بد بهشت - که از سوی کلیسای کاتولیک مردود دانسته شده نقشی اساسی در این جزم‌ها ایفاء کرده است. لسکوف سخت متأثر از عقاید اوریجن بود و می‌خواست کتاب او اصل نخستین را [به روسی] ترجمه کند. او با دقت به خرافات و باورهای عامیانه‌ی روسی، رستاخیز را نه به معنای دگرگونی بل به مفهوم رهایی از طلسم می‌شناخت، یعنی درست به معنایی که در افسانه‌های کودکان می‌آید. چنین تاویلی از اندیشه‌ی اوریجن در قلب حکایت زاهدی که از طلسم‌ها شد نهفته است. در این حکایت، همچون بسیاری از حکایات دیگر لسکوف، چیزی دو رگه، چیزی میان افسانه‌های کودکان و افسانه‌های کهن را می‌توان یافت. این چیز، اما از آن دست واقعیات دو رگه‌ارنست بلوخ در بحث از تمایز میان اسطوره‌ها و افسانه‌های کودکان به شیوه‌ی خاص خود طرح کرده، نیست.

ارنست بلوخ می‌گوید: «موجودی دو رگه حاصل افسانه‌های کودکان و افسانه‌های کهن همواره در شکل خود عناصری اسطوره‌ای را همراه دارد، تأثیر این عناصر به یقین ایجاد شیفنگی و ایستایی است، اما این تأثیر به هر دو خارج از وجود آدمی نیست. در افسانه‌های کهن چهره‌های تأثیری به ویژه چهره‌هایی عتیق می‌توان یافت که به این معنی اسطوره‌ای هستند. به عنوان مثال زوج فیله مون و بوسیس را در نظر آوریم، این دو به گونه‌ای جادویی (هرچند طبیعی) می‌گریزند، و به یقین مناسبتی چنین میان افسانه‌های کودکان و افسانه‌های کهن در روایت تأثیری گوتنلف - البته به میزانی کمتر - وجود دارد. در برخی موارد این مناسبت تمایزی میان افسانه‌های کهن با سحر و جادو ایجاد می‌کند، شعله‌ی زندگی را رهایی می‌بخشد، به ویژه شعله‌ی زندگی انسانی را که به آرامی از بیرون و درون می‌سوزد.»*

من نتوانستم سرچشمه‌ی این سازگفت از ارنست بلوخ را بیابم. به دلیل شباهت این فراز با مباحثی از کتاب *روح ناکجا آباد* حدس می‌زنم که تاریخ نگارش آن در فاصله‌ی میان ۱۹۱۵-۱۹۱۷ باشد.

«فراری جادویی» نمایشگر آفریده‌های نيك لسكوف است. پاولین، فیگور آ، هنرمندی با موی مصنوعی، نگهدارنده‌ی خرس‌ها، قراول، همگی خردمند و مهربانند. جهان را آرام می‌کنند و گرد حکایت‌گر جمع می‌آیند. همگی تصویری ذهنی از مادر نویسنده را بی‌شك به همراه خود دارند.

لسكوف مادر خویش را چنین وصف می‌کند: «او آنقدر نازنین بود که نمی‌توانست آدم و یا حتی حیوانی را آزار دهد. گوشت و ماهی نمی‌خورد، چون دلش برای همه‌ی موجودات زنده می‌سوخت. روزی پدرم سعی کرد تا او را قانع کند، اما مادرم پاسخ داد: «من خودم این حیوانات كوچك را بزرگ کرده‌ام، اینها برای من مثل بچه‌های خودم هستند. من که نمی‌توانم بچه‌هایم را بخورم! می‌توانم؟» درخانه‌ی همسایه‌ها هم گوشت نمی‌خورد و می‌گفت: «آخر آن‌ها را دیده‌ام که زنده‌اند، بامن آشنایند، من که نمی‌توانم آشنای خودم را بخورم! می‌توانم؟»

انسان عادل مدافع همه‌ی آفریدگان است و در همین حال خود عاقلترین تجسم آنهاست. نزد لسكوف این انسان سویی‌های مادرانه دارد که گاه به نسیمی اسطوره‌ای راه می‌یابد (و بدین‌سان بی‌شك خلوص افسانه‌های کودکان را به‌خطر می‌اندازد). نمونندی این انسان قهرمان حکایت او کوتین و پلاتونیدا است. این قهرمان يك روستایی به نام پیسونسکی و موجودی دوجنسیتی است. مادرش او را دوازده سال چوونان دخترى بزرگ کرد. اما اعضاى مردانه و زنانهاش با هم رشد یافتند و منش دو جنسیتی او «نمادی از آفریننده‌ی مجسم، شد.»

به‌گمان لسكوف اصل آفرینش اینجا نهفته است، و در همین حال این پلی است میان این جهان و دنیای دیگر. زیرا این قدرت زمینی، این چهره‌های مرداندى مادرگونه‌که از آن پس بارها اثبات نیروی لسكوف به مثابه‌ی يك حکایت‌گر شدند از موجوداتی رام به توان جنسی در ژرفای نیروی خود گذر می‌کنند، اما هرگز منش ریاضت‌کشانه‌ای ندارند. برعکس پرهیز-

کاری و خوب شدن داری این نیکان چندان صبغدی شخصی ندارد تا تبدیل به عناصری ضد شهوت مهارناشدنی گردند، شهوتی که حکایت گر آن را در بانو مکتب مژدسک در چهره‌ی بانو نمایش داده است. اگر تمایز میان کسی چون پالوین و این بانو (که همسر تاجری است) گستره‌ی جهان آفریدگان را می‌پوشاند لسکوف نیز در سلسله‌ی مراتب شخصیت‌های آثارش رؤفای آن را با همان قدرت ارزیابی کرده است.

۱۸

سلسله‌ی مراتب جهان آفریدگان که در سنج آن نیکان قرار دارند آنگاه که به پایین‌ترین حد می‌رسد، درجات گوناگونی از بی‌جان‌ها را در بر می‌گیرد. در این مورد باید نکته‌ای خاص را یادآوری کرد. تمامی این جهان آفریدگان نه به زبان آدمیان بل به «زبان طبیعت» سخن می‌گویند و این عنوان یکی از روشن‌گرترین حکایات لسکوف است.

این حکایت در مورد کارمندی دون پایه به نام فیلیپ فیلیپوویچ است که هر کار توانست انجام داد تا ارتشبدی که از شهر او می‌گذشت میهمان او شود و به خانه‌اش درآید. عاقبت هم به انجام این کار موفق شد. میهمان که نخست از این دعوت شتاب زده حیرت کرده بود به تدریج اطمینان یسافت که میزبان او را به یاد کسی می‌اندازد که پیش از این جایی دیده است. اما چه کسی؟ نمی‌توانست به یاد آورد. نکته‌ی شگفت‌آور این بود که میزبان هم هیچ کوششی نمی‌کرد تا هویت خود را فاش نماید. او میهمان عالی‌قدر خود را سر می‌دواند و می‌گفت که «صدای طبیعت» بی‌شک روزی با او سخن خواهد گفت، ماجرا چنین پیش رفت تا عاقبت ارتشبد اندکی پیش از ترك شهر از میزبان خود خواست تا «صدای طبیعت» را معرفی کند. پس همسر میزبان وارد شد. «او با يك شیپور شکاری مسی بزرگ که کاملاً برق

می‌زد آمد و آن را به دست شوهرش داد. مرد شیپور را گرفت، آن را بر لب‌هایش نهاد و گویی در همان لحظه آدمی دیگر شد. هرچند فقط کمی باد در دهانش جمع کرده بود اما صدایی قوی همچون تندر از شیپور برآورد. ارتشبد فریاد زد: «بس کن، همه چیز را دانستم، برادر! همین باعث شد که تو را بشناسم. تو شیپور زن هنگک شکارچیان بودی و من از آنجا که تو را مردی شریف یافتم به تو ماموریت دادم تا مراقب فعالیت‌های مباشری نابکار باشی.» میزبان پاسخ داد: «درست است، عالیجناب، من نمی‌خواستم خود این همه را به یاد شما بیاورم، می‌خواستم صدای طبیعت به سخن آید.»

طریقی که معنای این حکایت در ژرفای جنبیدی ابلهانه‌اش پنهان شده تا حدودی نمایشگر طنز السکوف است. این طنز در همین حکایت به گونه‌ای حتی مرموزتر نیز یافت می‌شود. می‌شنویم که کارمند به دلیل شرافت خود مامور شده بود تا مراقب مباشری نابکار باشد. این نکته را در صحنه‌ی نهایی، صحنه‌ی شناخته شدن مامور می‌شنویم. اما در آغاز حکایت در مورد او چیزی دیگر می‌شنویم: «همدی‌اهالی شهر او را می‌شناختند و می‌دانستند کسه مقام مهمی ندارد. چرا که او مامور رسمی دولت و یسا یک نظامی نبود، بل بازرسی ساده بود که در انبار دولتی بسیار کوچکی زندگی می‌کرد و همراه باموش‌ها اموال دولتی را بالا می‌کشید و پس از مدتی خانه‌ی چوبی زیبایی برای خود دست و پا کرده بود.» آشکارا این حکایت همدلی سنتی حکایت‌گران با افراد نابکار و نادرست را نشان می‌دهد. تمامی ادبیات حکایت‌گونه از این احساس همدلی لبریز است. حتی در بالاترین نقطه‌ی این هنر یعنی در آثار هبل نیز کسانی چون باسن‌هایم میلر و تیندر فریدر، را می‌توان یافت. در حکایات هبل نیکان و افراد درست‌کردار باید نقش نخست را در «تماشاخانه‌ی این جهان» (Theatrum Mundi) ایفاء می‌کنند. اما از آنجا که کسی نیست تا این نقش را بطور کامل ایفاء کند هبل نقش را به بازیگران بسیار می‌سپارد، گاه به دولگردی آسمان جل، گاه به یهودی دوره‌گرد که در چانه زدن استاد است و گاه به مردی بی‌هوش. در هر مورد کار به بدیهه‌پردازی اخلاقی می‌کشد. هبل یک سفسطه‌گر است، به هیچ قیمتی حاضر

به پذیرش هیچ اصلی نیست، اما هیچ اصلی را نیز رد نمی‌کند، چرا که هر اصلی می‌تواند روزی به‌کار نیکان بیاید. این را بسا روش لسکوف قیاس کنید. او در داستان‌ش در باده‌ی سونات گردقیزد می‌نویسد: «راست این است که اندیشه‌ی من بیشتر به بینشی عملی از زندگی استوار است و به فلسفای تجریدی، اخلاقی و ارجه‌منسد. بسا این همه، اما من عادت کرده‌ام که چنین بیندیشم.» به یقین فاجعه‌ای اخلاقی که در جهان لسکوف ظاهر می‌شود در قیاس با حوادث اخلاقی که در جهان هبل وجود دارند به امواج عظیم اما خاموش و لگنا در قیاس با امواج پرصدای چشمه‌ای کوچک می‌مانند. در پاره‌ای از حکایات اخلاقی لسکوف شور حاکم است، با همان نیروی ویرانگری که خشم آشیل یا نفرت هاگن همراه داشتند. حیرت‌آور است که جهان می‌تواند به چشم این نویسنده تاجه پایه‌ی هراس‌آوری تیره و تار باشد، و ابلیس می‌تواند بسا چه قدرتی قلمروی خود را توسعه دهد. لسکوف با روحیات همگان به خوبی آشنا بود - و این یکی از خصایل مشترک محدود میان او و داستایفسکی است. روحیاتی که شناخت آن‌ها به معنای شناخت اخلاق تناقض‌آمیز بود. ماهیت ابتدایی کتابش حکایاتی از دودان قدیم در شور و هیجان بی‌باك خود محدود می‌شود. اما تنها عارفان هستند که توانایی مشاهده‌ی این حد را همچون نقطه‌ای دارند که در آن شر مطلق بدل به حالتی قدسی می‌شود.

۱۹

هرچه لسکوف در سلسله‌ی مراتب جهان آفریدگان پایین‌تر می‌رود شیوه‌ی نگرش او آشکارتر به عرفان نزدیک می‌شود. در واقع - چنانکه نشان خواهم داد - اینجا هم يك منش اصلی آشکار می‌شود که در ماهیت حکایت‌گر نهفته است. به یقین تعداد کمی از مردمان شهامت روبرو شدن با ژرفای ماهیت بی‌جان را دارند و در ادبیات روایی نوین مواردی که در

آن‌ها صدای حکایت‌گر ناشناسی که پیش از تمامی ادبیات وجود داشت - شنیده شود بسیار اندک است، صدایی که چنین راحت در حکایت اهل اسکندریه ی لسکوف به گوش می‌رسد. این حکایت به سنگی گران بها - يك زبرجد - مربوط می‌شود. معدن پایین‌ترین لایه در میان آفریده‌هاست، اما برای حکایت‌گر به گزیده‌ای مستقیم با رفیع‌ترین لایه‌ها همراه می‌شود. موهبت حکایت‌گر این است که در این زبرجد پیشگویی پیامبرانه‌ای از طبیعت سنگ شده و بی‌جان در مورد جهانی تاریخی که او خود در آن زندگی می‌کند مشاهده نماید. این جهان، جهان اسکندر دوم است. حکایت‌گر یا بهتر بگوییم مردی که او دانش خود را به وی نسبت می‌دهد هنرمندی به نام ونزل است که روی جواهرات کنده‌کاری می‌کند. او در کار خود مهارتی انکارناکردنی به دست آورده چنانکه می‌توان او را هم ردیف نقره‌کاران تولا دانست، و بعد به زبان لسکوف گفت که صنعتگران ماهر بالاترین جایگاه را در قلمروی آفریدگان دارند. او تجسم خارجی پارسایی است. ما درباره‌ی این کنده‌کار جواهرات می‌شنویم: «او ناگاه دست مرا فشرد، در انگشت من حلقه‌ای با جواهر اسکندریه بود که در نور مصنوعی درخششی سرخ داشت. او فریاد زد: «نگاه کن این است سنگ پیامبراندی روسید، آه، ای مهارت سیبریایی. همواره سبز است همچون امید، و تنها حول وحوش غروب با رگه‌های خون انباشته می‌شود. از آغاز جهان چنین بوده است، اما خود را برای مدت زمانی طولانی پنهان کرده بود، در اعماق زمین پنهان بود و عاقبت آن‌روزی سر بر آورد که تزار الکساندر از زمان سخن راند. ساحری بزرگ به لیریا آمد تا سنگ را بیابد، يك جادوگر...» من حرف او را قطع کردم و گفتم: «مرد، چقدر پرت و پلا می‌گویی، این سنگ را يك جادوگر پیدا نکرده، یا بنده‌ی آن پژوهشگری به نام نوردن سکه یولد بود.» اما ونزل با صدایی خفه گفت: «يك جادوگر! من به تو می‌گویم، يك جادوگر! درست نگاه کن، چه سنگی! سپیده‌ای سبزرنگ همراه باشامگاهی سرخ گون در آن نهفته‌اند... این تقدیر است، تقدیر تزار الکساندر شریف!» با بیان این واژه‌ها ونزل پیر به سوی دیوار برگشت، سر خود را روی آرنج نهاد و... آغاز به

نمی‌توان به معنای این داستان درخشان بیش از پل والری نزدیک شد که در اثر گمنام خود در مورد زنی هنرمند که آثارش را روی ابریشم می‌بافت نوشته : «اثر هنری می‌تواند به ژرفایی رمز آمیز دست یابد. موادی که بر آن‌ها ثبت می‌شود نام خود را از کف می‌دهند. نور و سایه نظامی یکسر ویژه‌ی خویش می‌آفرینند، پرسش‌هایی یکه را پیش می‌کشند که وابسته به هیچ دانشی نیستند و از هیچ گونه کنشی ایجاد نمی‌شوند اما هستی وارزش خود را از گوندای هماهنگی میان روح، چشم و دست کسی به چنگ می‌آورند که به جهان نظم بخشد و آن‌ها را بر اساس دنیای درونی خویش شکل دهد.»*

با این آثار روح، چشم و دست به یکدیگر مرتبط می‌شوند. با هم کنشی درونی می‌یابند و خود کنشی تازه را می‌آفرینند. ما دیگر با این کنش آشنا نیستیم. نقش دست در تولید همواره کمتر شده و نقشی که در حکایت گری داشته یکسر از میان رفته است (از همه چیز گذشته حکایت گری در سویی حس خود به هیچ رو حرفدای ویژه‌ی جدا نیست، بل در حکایت گری اصیل، دست نیز نقشی به عهده دارد که باصداها شکل و حرکت به آنچه که بیان می‌شود معنا می‌بخشد.) این هماهنگی کهن میان روح، چشم و دست که در اثر والری مطرح شده به حرفه‌ی پیشدور افزاینده‌ی مربوط می‌شود که ما هر جا از هنر حکایت گری یاد کردیم با او نیز روبرو شدیم. در واقع می‌توان بیشتر رفت و پرسید که آیا به راستی مناسبت حکایت گر با زندگی

بنیامین به خطا بازگفت بالا را از نوشته‌ی والری بافته‌های مادی مونیّه دانسته است، حال آنکه این سطور در نوشته‌هایی در مورد هنر آمده‌اند.
Valery . P , *Pieces sur L'Art* , Pleiade, Paris , 1934 ,
Vol 2 , P . 1318-1319 .

ماد: و انسانی همان مناسب صنعت گر با این زندگی نیست ؟ حتی اگر هم وظیفه‌ی خاص او شکل بخشیدن به مواد خام تجربه‌ی خود او و دیگران به راهی قاطع ، کارآ و یکه نبوده باشد؟ این گونه‌ای شیوه‌ی کنش است که اگر کسی همچون طرح (Ideogram)* يك حکایت بدان بنگرد، شاید که در کارآترین شکل خود در ضرب المثل مطرح می‌شود . می‌توان گفت که ضرب المثل نشانه‌ی زوال برچهره‌ی حکایتی قدیمی است و بر آن چهره اخلاق چون غبار می‌نشیند.

حکایت گر از این جنبه در حلقه‌ی معلمین و دانایان جای دارد او اندرزه گوشت اما نه چنان ضرب المثل که در مواردی محدود اندرزه‌هایش کارآست، بل همچون خردمندان که برای مواردی بسیار اندرزه‌ها در چننه دارند . زیرا اقبال بلند او چنان است که می‌تواند به تمامی يك زندگی اشاره کند (يك زندگی که به یقین نه تنها تجربه‌ی خود او بل بسیاری از تجربیات دیگران را نیز دربر دارد ، آنچه که حکایت گر از شنیدنی‌ها کسب می‌کند نیز به تجربه‌ی خود او افزوده می‌شود.) امتیاز حکایت گر توانایی او در بیان زندگی‌ش ، سرنوشتش و نیروی توصیف تمامی زندگی است. حکایت گر آن کس است که می‌تواند ناپسندگی زندگی خود را به گونه‌ای کامل به شعله‌های ملایم حکایتش رها کند . این اساس تجلی بی‌همتای حکایت گر است که نزد لسکوف همچون هاف** و نزد [ادگار آلن] پوهمچون استیونسون یافتنی است. حکایت گر چهره‌ای است که در آن انسان نيك باخوشتن روبرو می‌شود .

☆ طرح معادل نادقیقی برای Ideogram است. این واژه همچون Ideograph به معنای طرح شخصیت، چهره یا موضوعی است بدون نام بردن از آن‌ها.

☆☆ ویلهلم هاف (۱۸۰۲-۱۸۲۷) حکایت گر آلمانی. او تحت تأثیر رمانتسم از یکسو و قصه‌های تاریخی (به ویژه آثار والتر اسکات) از سوی دیگر قرار داشت . شهرتش بیشتر به دلیل افسانه‌هایی است که برای کودکان نوشته است.

اثر هنری در دوران تکثیر
مکانیکی آن

«هنرهای تجسمی در دورانی یکسر متفاوت از زمان ماسکال گرفتند و انواع و کاربردهایشان توسط کسانی مشخص شد که دارای قدرتی به مراتب عظیم‌تر از نیروی ما در تأثیرگذاری بر چیزها بودند. اما رشد شگفت‌آور فنون ما، منس هماهنگ شونده و صریحی که یافته‌اند، عقاید و عاداتی که آفریده‌اند دیگر این نکته را قطعی کرده که در هنر کهن نمایش زیبایی تغییراتی در حال شکل گرفتن هستند. در تمامی هنرها اجزایی بیرونی و جسمانی یافتنی هستند که نمی‌توان همچون گذشته آنان را چنانکه بودند در نظر گرفت و درک کرد. آنها دیگر نمی‌توانند نسبت به دانش و نیروی نوین ما بی تفاوت بمانند. در بیست سال گذشته مبانی مادی، مکان و زمان تغییر یافته‌اند و شکلی را که از زمان‌های دور گذشته به که دیگر بدیاد آمدنی نیست - یافته بودند از دست دادند. باید چشم انتظار نوآوری‌های فراوان بود که تمامی فنون هنر و از این رهگذر ابداع هنری را تغییر می‌دهند و چه بسا دگرگونی چشم‌گیری در مفهوم هنر را نیز موجب می‌شوند.» (پل والری: پیروزی آنچه که همه جا حاضر است)*.

پیش در آمد

آن روزی که مارکس نقد خود را از وجه تولید سرمایه‌داری آغاز کرد،

✧ بازگفت از کتاب والری، نوشته‌هایی در مورد هنر:

Paul Valery, *Pieces Sur L'Art*. Paris, 1934, PP. 103-104, Pleiade. Vol 1, P 1284.

پل والری (۱۸۷۱-۱۹۴۵)، شاعر فرانسوی، واپسین چهره‌ی درخشان سمبولیسم، گوینده‌ی گودستان دنیایی و پادک جوان. رساله‌های او درباره‌ی هنر شاعری و زیبایی‌شناسی تأثیر عمیقی بر بنیامین گذاشتند. بنیامین بارها در آثار خود به اندیشه‌های والری اشاره کرده است.

هنوز این شیوهی تولید دوران آغازین حیات خود را پشت سر نگذاشته بود. مارکس تلاش خود را چنان سازمان داد تا احکامش ارزش پیشگویی یابند. او به مناسبات بنیانی تولید سرمایه داری بازگشت و کوشید تا این مناسبات را چنان بیان کند تا به درستی روشن شود که در آینده باید چشم انتظار ظهور چه چیزی بود. و نتیجه گرفت که نه تنها باید انتظار استثمار بیشتر پرولتاریا با شتابی افزایش یابنده را داشت بل می توان در نهایت آفرینش شرایطی را شاهد بود که راه را برای از میان رفتن خود سرمایه داری می گشایند.

دگرگونی روبنا که شتاب آن به مراتب کمتر از تغییرات زیربنایی است، به زمانی محدود نیم سده نیاز داشت تا عاقبت در تمامی قلمروی فرهنگ بتواند تغییرات مناسبات تولید را نمایش دهد. تنها امروز می توان شکلی که این تغییرات به خود گرفته است را بیان کرد. برپایه ای این بیان می توان پاره ای از ضرورت ها را باز شناخت که ارزش پیشگویی یافته اند. با این همه، تزییاتی که در مورد هنر پرولتاریا پس از بدست گرفتن قدرت [توسط این طبقه] و یا در مورد هنر در جامعه ای بی طبقه ارائه می شوند حتی کمتر از تزییاتی که درباره ی گرایش های تکاملی هنر در شرایط موجود تواید ارائه می شوند با نیازها و ضرورت ها خوانا هستند. دیالکتیک آنها در روبنا همچون در حیات اقتصادی به چشم می آید و از اینرو خطاست که به ارزش آن تزییاتی که به مثابه ی سلاح به کار می روند بهایی اندک دهیم. آنها رشته ای از مفاهیم از کار افتاده همچون خلاقیت و نبوغ، ارزش جاودانگی و رمز و راز را کنار می گذارند، مفاهیمی که کاربرد نظارت ناپذیر آنها (به ویژه در زمان حاضر که یکسر این نظارت ناممکن شده) به گردآوری داده ها به مفهوم فاشیستی - منجر خواهد شد. مفاهیمی که در نوشته ی زیر همچون مواردی نوین در نظریه ی زیبایی شناسانه آغاز به حیات می کنند با بیشتر مفاهیم آشنا یکسره متفاوتند، چرا که به هیچ رو به کار فاشیسم نمی آیند. برعکس برای قاعده بنیادی خواست های انقلابی در سیاست هنر کار آبی دارند.

يك اثر هنری - بنا به اصول - همواره می‌تواند تکثیر شود. آنچه که انسان می‌سازد همواره می‌تواند مورد تقلید دیگری قرار گیرد. در همدی دوره‌ها [ی تاریخ هنر] نسخه‌های بدل توسط شاگردان به عنوان تمرین، توسط خود استادان بدهدف انتشار، و عاقبت توسط دیگران به هدف سود مادی تهیه شده‌اند. با این همه، تکثیر مکانیکی يك اثر هنری چیزی تازه را در بر دارد و در جریان تاریخ به‌گونه‌ای متناوب و با جهش‌هایی که دارای فواصل طولانی از یکدیگر هستند، اما با شنایی همواره افزایش - یافته شکل گرفته است. یونانیان تنها با دوروند فنی تکثیر کار هنری آشنا بودند: ریخته‌گری (قالب‌سازی فلزات) و مهرسازی. نگارنده‌های هنری در دوران باستان که از نظر کمیت ارزش تکثیر را داشتند آثار برنزی، سفالی و سکه‌ها بودند. دیگر آثار هنری نمونه‌هایی بکه و غیرقابل تکرار به حساب می‌آمدند و نمی‌شد که آن‌ها را به‌گونه‌ای مکانیکی تکثیر کرد. با پیدایش‌کننده کاری روی چوب، هنر گرافیک برای نخستین بار مدت‌ها پیش از آنکه حروف بتوانند در صنعت چاپ بازسازی شوند قابلیت باز-تولید را یافت. تغییرات عظیمی که چاپ یعنی تکثیر مکانیکی نوشتار در ادبیات ایجاد کرد امروز برای همه داستانی آشناست. با این همه در پدیده‌ای که ما اینجا از چشم‌انداز تاریخ جهانی به بررسی آن نشسته‌ایم، چاپ ضمناً موردی ویژه - هرچند به‌گونه‌ای خاص مهم - محسوب می‌شود. سده‌های میانه حکاکی [روی موادی غیر از چوب] و بدویژه روی مس و و نیز قلم‌زنی را برکنده کاری روی چوب افزود. در آغاز سده‌ی نوزدهم هنر لیتوگرافی نیز سر بر آورد.

با لیتوگرافی، فن تکثیر به تکاملی تعیین‌کننده دست یافت که به‌گونه‌ای ویژه دارای اهمیت است. این روند که شباهت با اثر اصلی را به مراتب

بیشتر حفظ می‌کرد از راه ترسیم طرح روی يك سنگت، به جای کنده‌کاری روی يك قطعه چوب و یا قلم‌زنی روی يك صفحه‌ی مسی مشخص شد و برای نخستین بار به هنر گرافیک امکان داد تا محصولات خود را نه تنها به تعداد زیاد (که به نقد این کار امکان‌پذیر بود) بل در عین حال باشکلی که همه روزه دگرگون می‌شد وارد بازار کند. لیتوگرافی به هنر گرافیک امکان داد تا زندگی روزمره را تصویر کند و هم‌دوش با هنر چاپ گام بردارد. اما تنها چند دهه پس از اختراع لیتوگرافی این شیوه بدست‌یافتی عکاسی کنار زده شد و فن نوین عهده دار انجام وظایف آن گردید. برای نخستین بار در روند تکثیر تصاویر، عکاسی دست را از انجام مهمترین کار کرده‌های هنری خود معاف کرد و کار را به چشمی که از میان يك عدسی به جهان می‌نگرد سپرد. از آنجا که نیروی ادراک چشم به مراتب سریع‌تر از روند ترسیم تصاویر به یاری دست است، فراشد باز تولید تصویری سرعتی چنان یافت که می‌توان گفت حتی با کلام هماهنگی نگردید. يك فیلم بردار که در استودیو از صحنه‌ای فیلم می‌گیرد می‌تواند تصاویر را با همان سرعتی ثبت کند که گفتار هنرپیشه پیش می‌رود. درست به همان شکل که لیتوگرافی، تولید نشریات مصور را به همراه خود آورد، عکاسی نیز بشارت و پیدایی فیلم‌های گویا را با خود داشت. باز تولید فنی صدا در پایان سده‌ی پیش امکان‌پذیر شد. تمامی این تلاش‌های همگرا در حکم پیشنهاده‌های شرایطی بودند که پل والری در يك جمله به آنها اشاره کرده است: «درست به همان شکل که آب، گاز و نیروی برق به خانه‌های ما وارد شدند تا حتی کوچکترین نیازهای ما را نیز برآورده کنند، تصاویر دیدنی یا شنیدنی نیز به ما عرضه شدند، تصاویری که با يك حرکت ساده‌ی دست پدیدار و ناپدید می‌شوند، حرکتی در حد يك نشانه.»* حدود سال ۱۹۰۰ فن تکثیر به چنان حدی رسید که نه تنها تکثیر تمامی آثار تصویری هنری امکان‌پذیر شد (و از این رهگذر مهمترین دگرگونی‌ها جهت اثرگذاری بیشتر آنها بر تماشاگر

☆ Valery : *OP.Cit* P 105; PP. 1284-1285.

ممکن شد) بل این تکثیر جایگاه ویژه خود را در روند [تکامل] هنری نیز به دست آورد. برای پژوهش و درك حدی که از آن یاد کردیم هیچ چیز روشنگرتر از فهم شیوهی تاثیر این دو بیان متفاوت - بازتولید اثر هنری و هنر سینما - بر اشکال هنری سنتی نیست.

۲

حتی کامل‌ترین نسخه‌ی تکثیر شده‌ی اثری هنری باز فاقد يك عنصر مهم است: حضور آن در زمان و مکان، هستی یکه‌ی آن درجایی که باید باشد. این حضور یکه‌ی اثر هنری (و فقط این حضور) تعیین‌کننده‌ی تمامی هستی تاریخی آن است. منظور ما از تاریخ درعین حال شامل آن تخریب‌های مادی که چه‌بسا بر اثر گذر سال‌ها در اثر ایجاد می‌شود و تغییراتی که در دارندگان اثر پدید می‌آید نیز می‌شود.^۱ * نشانه‌های تخریب مادی تنها با پژوهش‌های شیمیایی - فیزیکی درك می‌شود و آشکار است که این پژوهش‌ها را نمی‌توان درمورد نسخه‌های تکثیر شده به کار گرفت. درمورد تغییراتی که در دارندگان اثر پدید آمده نیز باید به سنتی بازگشت که نشانه‌ی آغازین آن در شرایط تولید اثر هنری نهفته است.

وجود اثر اصلی (حضور آن در زمان و مکان) پیش شرط مفهوم اصالت (Authenticite) است. گاه برای اثبات اصالت يك قطعه‌ی برنز پژوهش‌های شیمیایی درمورد زنگار آن سودمند می‌افتد و یا برای اثبات اصالت يك دست نوشته‌ی سده‌های میانه، آزمایش شیمیایی می‌تواند ثابت کند که این سند در واقع به مجموعه‌ای از دست نوشته‌های سده‌ی پانزدهم

شماره‌هایی که در متن این مقاله می‌آیند اشاره به پانوشته‌های بیش و کم طولانی دارند که بنیامین به متن افزوده و در پایان مقاله آمده‌اند.

تعلق دارد. مفهوم دقیق اصالت در مورد بازتولیدهای فنی و غیر فنی مفهومی بی‌معناست.^۲ اما اثر اصلی در برابر تکثیر -ایی که به دست انسان انجام می‌گیرند و معمولاً آنها را جعلی می‌خوانند، دارای اقتداری برآمده از اصالت است، حال آنکه در مورد بازتولیدهای فنی به دو دلیل چنین نیست: نخست، بازتولید فنی به مراتب بیش از بازتولید دستی از اثر اصلی مستقل است. برای مثال در عکاسی، تکثیر فنی آن جزییاتی از اثر اصلی را ثبت می‌کند که برای چشم نامحسوس هستند اما يك عدسی که زاویه‌ی آن قابل تنظیم باشد به خوبی قادر به ثبت آنهاست. و تکثیر عکاسی [یا سینمایی] به یاری روندهای خاصی چون بزرگ کردن تصویر یا حرکت آهسته می‌تواند واقعیت‌هایی که از چشم غیر مسلح می‌گریزند را ثبت کند. دلیل دوم، فن تکثیر می‌تواند نسخه‌ی اصلی را در شرایطی قرار دهد که خود هرگز نمی‌تواند در آن قرار گیرد. در شکل تصاویر عکاسی و نیز صفحه‌های موسیقی می‌تواند بخشی از اثر اصلی را به بیننده یا شنونده ظاهر کند. بدین سان يك نمازخانه‌ی اعظم مکان راستین خود را ترك می‌کند و به دیوارهای خانه‌ی يك ستایشگر هنر تغییر مکان می‌دهد. آواز گـروه همسرایان که معمولاً در محیطی سربسته [چون تالارهای کلیسا] و یا در فضایی باز اجرا می‌شد را اکنون می‌توان در اتان پذیرایی يك خانه شنید.

هر چند شرایط نوینی که فن تکثیر می‌آفریند ارتباطی به محتوای اثر اصلی ندارد، اما حضور آن در زمان و مکان را کاهش می‌دهد. این نکته نه تنها در مورد آثار هنری، بل به عنوان مثال در مورد چشم اندازی هم که بر پرده‌ی سینما توگراف ظاهر می‌شود صادق است. اما در مورد اثر هنری باید گفت که حساس‌ترین هسته‌ی آن یعنی اصلانش نیز به خطر می‌افتد. حال آنکه هیچ مورد طبیعی در معرض چنین خطری قرار نمی‌گیرد. آنچه که اصالت چیزی را می‌سازد همان است که از آغاز به صورت انتقال پذیر در آن وجود دارد، از تداوم مادی آن تا قدرتش که بدل به شاهدهی تاریخی شود. از آنجا که این شهادت تاریخی استوار بر تداوم است در مورد با تکثیر

یعنی آنجا که مورد نخست از انسان می‌گریزد، مورد دوم - شهادت تاریخی - نیز به راستی در خطر قرار می‌گیرد. اینجا هیچ چیز نمی‌تواند از خطر بگریزد، اما آنچه که بیش از همه متزلزل می‌شود اقتدار [برآمده از اصالت] شیئی است.^۳

شاید بتوان این همه را در مفهوم «تجلی» (Aura) خلاصه کرد و گفت که در دوران تکثیر مکانیکی آنچه که از کف می‌رود همانا «تجلی» اثر هنری است. این روند اهمیت يك نشانه‌ی دال بر بیماری و نارسایی را دارد و معنای آن نیز فراسوی قلمروی هنر می‌رود. می‌توان به طور کلی گفت که فن تکثیر، موضوع تکثیر شده را از گستره‌ی سنت جدا می‌کند؛ نخست، با ایجاد نسخه‌های بی‌شمار تکثیر شده يك پدیده‌ی توده‌ای را به جای حادثه‌ای قرار می‌دهد که تنها يك بار می‌تواند رخ دهد. دوم، با ایجاد این امکان برای تماشاگر یا شنونده که بتواند در شرایط ویژه و دلخواه خویش با تکثیر اثر هنری روبرو شود، به اثر هنری فعلیت می‌بخشد. این دو فرآیند به سوی درهم شکستن سنت پیش می‌روند که روی دیگر سکه‌ی بحرانی است که به نقد انسان و بهبود شرایط زندگی او را تهدید می‌کند. هر دو فرآیند نیز پیوندی تنگاتنگ با جنبش‌های توده‌ای معاصر یافته‌اند. و کار آترین مامور آنها نیز سینماست. اگر حتی ماسویدی تخریبی و سست‌کننده‌ی سینما (از میان بردن عنصر سنتی در میراث فرهنگی) را نفی کنیم. این پدیده به ویژه در مورد فیلم‌های عظیم تاریخی حس شدنی است. وهنگامی که به سال ۱۹۲۷ آبل گانس* با اشتیاق اعلام کرد: «شکسپیر،

آبل گانس، (۱۸۸۹-۱۹۸۰)، سینماگر برجسته و مشهور فرانسوی. در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۷ فیلم *ناپلئون* را ساخت، فیلمی توگراف که بسیاری از رویاها و پندارهای او را تحقق داد و به عنوان یکی از مهمترین آثار سینما-توگراف باقی ماند. اثر دیگر او *هن هتیم می‌کنم* (۱۹۱۹) که گانس به سال ۱۹۳۸ نسخه‌ی گویای آن را هم ساخت نیز تاثیر زیادی بر سینماگران نسل‌های بعد گذاشته است.

رامبراند و بتهوون فیلم خواهند ساخت . . . تمامی افسانه‌ها و اسطوره‌ها، همه‌ی بنیان‌گذاران ادیان . . . چشم‌انتظار رستاخیز نمایشی خود هستند . قهرمانان پشت در انتظار ایستاده‌اند.» * * به راستی بدون اینکه بدانند ما را به سوی تخریب همگانی عنصر سنت فرا می‌خواند.

۳

در جریان دوره‌های طولانی تاریخ، شیوه‌ی ادراک و احساس آدمی همپای تمامی شیوه‌ی زندگی جامعه‌ی انسانی تغییر کرده است. شکل ارگانیک که در آن ادراک حسی انسانی تکوین یافته - محیطی که در آن شکل می‌گیرد و تحقق می‌یابد - نه تنها به طبیعت بل به موقعیت‌های تاریخی نیز وابسته است. در دوران «هجوم عظیم» [بربرها به اروپا] در سده پنجم با تغییر عظیمی که در رقم جمعیت ایجاد شد، در میان واپسین هنرمندان رومی و نویسندگان سفر آفرینش دین* نه تنها هنری متفاوت از هنر باستان تکامل یافت بل شیوه‌ی نوین ادراک نیز سر بر آورد. پژوهشگران مکتب وین عریه گل و ویک هوف که مخالف نیروی مسلط سنت کلاسیک که مانع از درک اهمیت این مراحل پیشینی هنر می‌شد می‌بودند، از نخستین کسانی به حساب می‌آیند که از آثار سده‌ی پنجم، نتایج مهمی در مورد سامان بندی ادراک در این دوره‌ی تاریخی استنتاج کردند. این پژوهشگران علیرغم بینش درخشان خود، کارشان را به

☆ Abel Ganc: «Le Temps du L'Image est Venu» in ,
L'Art Cinematographique . no 2, Paris 1927, PP 94-96,

☆ اشاره به قدیمی‌ترین نسخه‌ی مصور کتاب مقدسی که تاکنون به دست آمده است. این نسخه که در پایان سده‌ی پنجم یا آغاز سده ششم نوشته و تذهیب شده اکنون در موزه‌ی وین نگهداری می‌شود. مهمترین بخش آن آغاز کتاب یعنی سفر آفرینش است.

روشن‌نگری نشان‌ صوری و خصلت‌نمای ادراك در واپسین ایام تاریخ رم محدود کردند. آنان وسوسه نشدند و باید گفت که حتی به این اندیشه هم نیفتادند تا آن دگرگونی اجتماعی - که این تغییر در ادراك حسی تنها نشانه‌ای از آن بود - را نشان دهند. ما امروز، نسبت به آنها، برای فهم این پدیده‌ها در شرایط مساعدتری قرار داریم و اگر تغییرات درابزار بیانی احساس معاصر بتواند همچون زوال «تجلی» درك شود آنگاه امکان خواهیم یافت که علل اجتماعی آن را نیز نشان دهیم.

مفهوم «تجلی» که پیشتر با اشاره به موارد تاریخی مطرح شد، چه بسا با اشاره به «تجلی» در پدیدارهای طبیعی ساده‌تر درك شود. ما تجلی طبیعت را همچون ظهور یک‌باره چیزی دور از دست تعریف می‌کنیم، هر چه هم که فاصله اندک باشد. اگر در يك بعد از ظهر تابستانی در حال استراحت، چشم خود را به خطوط رشته‌کوهی در افق یا به شاخه‌ای که سایه‌اش را بنه‌شما بخشیده است بدوزید، آنگاه تجلی آن کوهستان و این شاخه را تجربه خواهید کرد. این تصویر به ما یاری می‌دهد تا آسان‌تر مبنای اجتماعی زوال تجلی را در دوران خود درك کنیم. این زوال محصول وضعیتی دوگانه است که به‌وزنه‌ای افزون شونده‌ی شرکت توده‌ها در زندگی معاصر وابسته شده است. اشتیاق توده‌های امروزی به «نزدیک کردن» همه چیز از دیدگاه فضایی، مکانی و انسانی همانقدر اشتیاقی سوزان است که خواست آنان برای پیروزی بر یک‌بار بودن هر واقعیت از راه پذیرش باز تولید آن^۴. همدروز این خواست تشدید می‌شود که همه چیز را تا حد امکان از نزدیک در تصویر و به‌ویژه در تکثیر آن مشاهده کنیم. بی‌شك باز تولیدی که در مجله‌های مصور یا فیلم‌های خبری یافت می‌شود با تصویری که ما با چشم غیر مسلح می‌بینیم تفاوت زیادی دارد. جنبه‌ی یک‌بار و مداوم همانقدر به تصویری که از راه چشم می‌بینیم وابسته‌اند که منش گذرا و قابلیت تکرار [تکثیر] به تصاویر مجله‌ها و فیلم‌های خبری پیوسته‌اند. با دقت و از نزدیک به پوسته‌ی چیزی نگریستن، از میان بردن تجلی آن، نشانه‌ی ادراکی است که به «حس برابر بودن همگان» چیزها» نیاز دارد تا بتواند از موضوعی یک‌بار به وسیله‌ی تکثیر آن، احساس

را به دست آورد* بدین سان آنچه که در گستره‌ی نظری همپای افزایش اهمیت آمار، اعتبار یافته در حوزه‌ی ادراک نیز خود را می‌نمایاند خوانا بودن واقعیت با توده‌ها و توده‌ها با واقعیت روندی است که چشم‌انداز آن چه برای اندیشه و چه برای ادراک حسی پایان ناپذیر است.

۴

جنبه‌ی یکه‌ی اثر هنری از وجود آن در مجموعه‌ی مناسباتی که ما آن را سنت می‌نامیم جدا ناشدنی است. بی‌شک این سنت خود واقعیتی است بطور کامل زنده و به شدت تغییر پذیر. به عنوان مثال يك تندیس قدیمی ونوس نزد یونانیان که آن را موضوع نیایش می‌دانستند در زمینه‌ی سنتی ویژه‌ای قرار می‌گرفت که یکسره با زمینه‌ی سنتی و ادراکی رهبانان سده‌های میانه که آن را يك بت شوم می‌شناختند تفاوت داشت. اما هر دو به گونه‌ای یکسان با جنبه‌ی یکه‌ی تندیس، یعنی با تجلی آن، برخورد می‌کردند. از همان آغاز ستایش عبارت بود از درهم شدن اساسی اثر هنری در مجموعه‌ی مناسبات سنتی. می‌دانیم که نخستین آثار هنری در خدمت مراسمی آیینی (Ritual) زاده شدند، مراسمی که نخست جادویی و سپس دینی بود. این نکته دارای اهمیتی تعیین کننده است که اثر هنری تجلی خود را از دست نمی‌دهد مگر آنجا که به گونه‌ای کامل از نقش ویژه‌ی آیینی خود جدا شده باشد.^۵ به عبارت دیگر ارزش یکه‌ی اثر هنری «اصیل» اساس خود را در آیین‌ها [ی اعتقادی] می‌یابد، یعنی در سرچشمه‌ی ارزش مصرف آن. این مبنای آیینی - هر چه هم که از اثر هنری دور بنماید - حتی در مذهبی‌ترین اشکال ستایش زیبایی نیز در شکل ویژه‌ی آیینی (شکل دنیوی شده‌ی آن)

این بخش از این مقاله تقریباً به همین شکل در مقاله‌ی دیگر بنیامین به نام «تاریخ فشرده‌ی عیکاسی» تکرار شده است.

قابل شناخت است. ۶ پرستش دنیوی زیبایی که در دوران رنسانس ایجاد شد و در جریان سه سده‌ی بعد جنبه‌ی مسلط به بینش زیبایی‌شناسانه یافت، علیرغم اینکه با نخستین بحران ژرف خود روبرو شده هنوز نشان قابل شناخت سرچشمه‌ی خود را همراه دارد. با پیدایش نخستین ابزار به راستی انقلابی باز تولید یعنی عکاسی که با ظهور سوسیالیسم همزمان شد هنرمندان نزدیک شدن بحرانی را حس کردند که يك سده‌ی بعد به تمامی آشکار شده است. در آن روزگار هنرمندان نظریه‌ی «هنر برای هنر» را یافتند که به راستی همان «تئولوژی هنر به حساب می‌آید. این آیین نیز چیزی را در پی آورد که می‌توان آن را «تئولوژی منفی در شکل اعتقاد به هنر «ناب» خواند که نه تنها منکر هر گونه کارکرد اجتماعی هنر است، بل هر شکل از دسته‌بندی مفاهیم در هنر را نیز رد می‌کند (در هنر شاعری نخستین کسی که این موضع را اتخاذ کرد مالارمه بود).

برای تحایل هنر در دوران تکثیر مکانیکی باید این مجموعه‌ی مناسبات را نظر گرفت زیرا ما را به سوی واقعیتی بسیار مهم رهنمایی می‌کنند. برای نخستین بار در تاریخ جهانی بازتولید مکانیکی کار هنری را از وجود زائیدی که به آن نقش آیینی می‌بخشد رها کرده است. به میزانی افزایش یابنده اثر هنری تولید شده بدل به اثری می‌شود که اصولاً برای بازتولید طراحی شده است. ۷ به عنوان مثال از يك تصویر منفی عکاسی می‌توان هر تعداد دلخواه عکس تهیه کرد، جسجو برای عکس «اصیل» بی‌معناست. اما با از میان رفتن معنای اصالت در مورد تولید هنری کارکرد هنر نیز بطور کامل دگرگون و معکوس می‌شود. به جای آنکه استوار به مناسک آیینی باشد، استوار به کنش دیگری یعنی سیاست می‌گردد.

۵

يك اثر هنری از زوایای گوناگون پذیرفته و ارزش گذاری می‌شود. میان این زوایا، دو قطب اصلی مخالف یکدیگر را می‌توان باز شناخت: در یکی

تأکید بر جنبه‌ی پرستش‌آمیز و ارزش آیینی (Valeur Cultuelli) اثر هنری و دردیگری بر جنبه‌ی نمایشی و ارزش نمایشی (Valeur Exposition) آن است.^۸ [از نظر تاریخی] تولید هنری با ایجاد تصاویری ویژه در خدمت يك آیین پرستش‌آمیز آغاز شد. می‌توان گفت که [نزد انسان آغازین] حضور اثر هنری اهمیت داشت و نه خصلت نمایشی آن. گوزنی که انسان دوران سنگی بر دیوارهای غار خود نقش می‌کرد در حکم ابزاری جادویی بود. هر چندگاه آن را به دیگران نیز نمایش می‌داد اما به گونه‌ای اساسی این نقش را برای اهداف روحانی ترسیم کرده بود. امروز چنین می‌نماید که ارزش آیینی خواهان پنهان ماندن اثر هنری است. برخی از مجسمه‌های خدایان تنها در دسترس کشیش‌ها در معابد قرار دارند، برخی از پرده‌های نقاشی از مریم مقدس تقریباً در تمام روزهای سال با پرده‌ای پوشیده می‌شوند، برخی از مجسمه‌ها در نمازخانه‌های اعظم سده‌های میانه پوشیده شده‌اند و کسی نمی‌تواند آن‌ها را ببیند. پابه‌پای رهایی بسیاری از کنش‌های هنری از بند مفاهیم آیینی امکان نمایش آثار هنری نیز افزایش یافت. يك تندیس نیم‌تنه که در نگارخانه‌های گوناگون به نمایش گذاشته می‌شود به مراتب بیش از تندیس يك قدیس که مکانی ثابت درون يك معبد دارد قابل نمایش است. يك پرده‌ی نقاشی به مراتب بیش از يك قطعه‌ی موزاییك یا يك نقاشی دیواری که پیش از آن رواج داشت نمایشی است. و هر چند که بنابه اصول يك مس دینی* همچون يك سمفونی می‌تواند در برابر همگان اجرا شود اما پیدایش سمفونی زمانی امکان‌پذیر شد که دیگر آشکار بود قابلیت ارائه‌ی آن به همگان بیش از آوازهای دینی است.

به دلیل روش‌های گوناگون تکثیر فنی يك اثر هنری، منش نمایشی آن چندان افزایش یافت که تغییرات کمی میان دوشکل ارزشی ویژه‌ی اثر هنری

نمایی قطعه‌ای آوازی است که بر اساس متون کتاب مقدس و یا کتاب دعا‌های قدیمی خوانده شود. به تدریج سازهای موسیقی و صدای تك خواننده نیز بدان افزوده شد.

[یعنی ارزش آیینی و ارزش نمایشی] تبدیل به تغییرات کیفی در ماهیت خود آن شدند. این نکته را می‌توان از قیاس با شرایط اثر هنری در دوران پیشاتاریخ درک کرد. آنجا کار هنری با تاکید مطلقى که بر ارزش آیینی آن می‌شد پیش از هر چیز و بطور عمده ابزار جادو به حساب می‌آمد. تنها در جوامع بعدی این ابزار توانست به عنوان کار هنری شناخته شود. درست به همین شکل، امروز کار هنری با تاکید مطلقى که بر جنبه‌ی نمایشی آن می‌شود بدل به واقعیتی با کارکرد های یکسر نوین شده است که میان آن‌ها کارکردهای هنری می‌تواند در آینده همچون موردی همگانی و رایج شناخته شود.^۹ این نکته قطعی است که امروز عکاسی و سینما عالیترین مثال‌های روشنگر این کارکرد نوین به حساب می‌آیند.

۶

با عکاسی، ارزش نمایشی توانست کنار زدن ارزش آیینی را در تمام سویه‌ها آغاز کند. اما ارزش آیینی هم آسان و بدون مقاومت کنار نرفت. بدو افسین سنگر عقب نشینی کرد: سیمایی انسانی یافت. تصادفی نیست که در آغاز عکاسی تك چهره‌ی آدمی (پرتره) بخش عمده‌ی تصاویری را تشکیل می‌داد. پرستش خاطره‌ی معشوق غایب پادشاه گذشته و افسین نشانه‌ی ارزش آیینی در هنر تصویر عکاسی بود. برای واپسین بار تجلی در حالت زودگذر چهره‌ی انسانی، در این سرفصل تصاویر عکاسی به کار آمد و همین نکته وجود آن حالت مایخولیایی و ویژه زیبایی بی‌همتارا در آن تك چهره‌ها توجیه می‌کند.

با کنار رفتن انسان از تصاویر عکاسی ارزش نمایشی برای نخستین بار برتری خود را نسبت به ارزش آیینی نشان داد. برای مشخص کردن این پله‌ی نوین باید به کار روشنگر و بی‌همتای آتزه * اشاره کنیم که در سده‌ی پیش از خیابان‌های خالی پاریس عکس گرفت. در مورد این آثار به درستی گفته‌اند که اواز خیابان‌ها همچون صحنه‌های رخداد جنایات عکس گرفته است. ** صحنه‌ی یک جنایت نیز خالی است و عکس گرفتن از آن به کار ارائه‌ی مدرک و شاهد [به دادگاه] می‌آید. با هنر آتزه، عکاس‌ها به شاهدان راستین حوادث بدل شدند و کارشان یک منش پنهان و بیان ناشده‌ی سیاسی به خود گرفت. آنان خواهان دقتی خاص از جانب تماشاگران آثار خویش شدند، اندیشه‌ی رها و بی‌هدف به کار آنان نمی‌آمد. آنان تماشاگر را به حرکت درمی‌آوردند: تماشاگر احساس می‌کند که به شیوه‌ای نوین به مبارزه خوانده شده است. در همین حال مجله‌های مصور نیز چونان نشانه‌های راهنما (حالا بگذریم که نشانه‌های درست هستند یا نشانه‌های خطا) به کاراومی‌آیند. برای نخستین بار عناوین [تصاویر] ضرورت پیدا کردند. دیگر روشن بود که عناوین دارای نقشی کاملاً متفاوت از عناوین پرده‌های نقاشی هستند. عناوین تصاویر عکاسی ادراک تماشاگر مجله‌های مصور را جهت می‌دادند. و این نکته به زودی با پیدایش فیلم که در آن معنای هر تصویر گویی از طریق مجموعه‌ی تصاویر صحنه‌های پیش تعیین می‌شود حتی ضرورت بیشتر و جنبه‌ی روشنگر بیشتری یافت.

✧ اوزن آتزه (۱۸۵۷-۱۹۲۷)، یکی از بزرگترین عکاسان سده‌ی پیش که همراه هنریش زیل «بدر عکاسی هستند» نامیده شده است. آتزه در تنگدستی و گمنامی درگذشت. سوره‌آلیست‌ها (به ویژه مان ری و آندره برتون) آثار او را سخت ستایش می‌کردند.

✧✧ عشق سوره‌آلیست‌ها به آثار آتزه درست از همین جنبه‌ی عکس‌های اوسر چشمه گرفته است. با تماشای آنها گویی در ژرفای ناخودآگاه خود خطری، جنایتی یا هراسی عظیم را احساس می‌کنیم. جمله‌ای که بنیامین بازگو کرده نیز از آندره برتون است.

جدلی که در سده‌ی نوزدهم در مورد قیاس میان ارزش هنری نقاشی و عکاسی در گرفت امروز به نظر بحثی گیج کننده می آید که در راستایی نادرست جریان یافته بود. اما این نکته نباید مانع از فهم اهمیت آن بحث و جدل گردد که رخدادهای آن به راستی نشانه‌ی یک دگرگونی تاریخی محسوب می شد که تأثیر جهانی آن حتی بر طرفین جدل و بحث نیز پوشیده بود. هنگامی که دوران تکثیر مکانیکی هنر را از مبنای آیینی آن جدا کرد، ظاهر مستقل هنر نیز برای همیشه از میان رفت. اما سده‌ای که این تکامل را ایجاد کرده بود خود قادر به فهم تغییر در کارکرد هنر نشد و حتی در سده‌ی بیستم هم که سینما به وجود آمد و تکامل یافت باز برای مدت ها این تغییر ناشناخته باقی ماند.

پیشتر میاچت سترونی در مورد این پرسش در گرفته بود که آیا می توان عکاسی را هنر نامید یا نه. پرسش آغازین و اصلی که آیا اختراع عکاسی توانسته ماهیت هنر را یکسر دگرگون کند یا نه، اصولاً مطرح نشد. به زودی نظریه پردازان سینما نیز همان پرسش نادرست را، این بار در مورد سینما، مطرح کردند. اما آن دشواری ها که عکاسی برای زیباشناسی سنتی ارمغان آورده بود در قیاس با مشکلاتی که سینما آفرید به راستی بازیچه های کسود کانه ای می نمودند. و دلیل منش بی احساس و خشن نخستین عقاید نظریه پردازان فیلم هم جز این نیست. به عنوان مثال آبل گانس فیلم را با خط هیرو گلیف قیاس کرده است: «باید با شرمساری گفت که اینجا ما تاحد بیان مصری های کهن واپس رفته ایم... زبان تصاویر هنوز به کمال نرسیده چرا که چشم های ما هنوز با آن خوانا نشده اند. هنوز پذیرش و آیین ستایشی بسنده ای در برابر آنچه که این زبان بیان می کند پیدا نشده است.»* و باز در همین مورد سورین

مارس نوشته: «هنر در پی رویایی است که در يك لحظه هم شاعرانه و هم واقعی باشد! در این راه فیلم يك شیوه‌ی بیان بی‌همتا به حساب می‌آید. تنها فرهیخته‌ترین کسان در کامل‌ترین و عارفانه‌ترین لحظات زندگی خود باید در فضای آن قرار گیرند» * و عاقبت الکساندر آرنو رویاهای خود را در مورد سینمای خاموش با این پرسش به پایان رسانده است: «آیا تمامی توصیف شجاعانه‌ای که ارائه کردم بسنده نیست تا به پرسش سینما بپردازیم؟» ** نکته‌ی جالبی است که اشتیاق این نظریه‌پردازان برای قرار دادن سینما در ردیف «هنرهای دیگر» آنان را به جایی کشانده که با عدم بصیرت آشکاری وجود عناصر آیینی در سینما را بپذیرند. بدیاد آوریم که وقتی این رویاهای وهم‌انگیز منتشر می‌شدند فیلم‌هایی چون افکاد عمومی و جویندگان طلا *** به نمایش درآمده بودند، اما آبل گانس همچنان به قیاس سینما و بهیرو گلیف ادامه داده و سورین مارس از سینما چنان سخن می‌راند که دیگران از نقاشی‌های فرا آنجلیکو یاد می‌کنند. جالب است که امروز حتی نویسندگان مرتجع‌ی نیز سینما را با همین مفاهیم و حتی چون موردی مقدس و فراسوی طبیعی معرفی می‌نمایند. فرانتس ورفل در تفسیر فیلم ماکس راینهاارت **** یعنی دویای نیمه شب تابستان می‌گوید که به گمان او تقلید از جهان خارجی با خیابان‌ها، سرپناه‌ها، ایستگاه‌های قطار، رستوران‌ها، موتورها و

☆ Séverin – Mars in: Abel Gance: *op. cit*, P.100.

☆☆ Alexandre Arnoux: *Cinema Pris*, Paris, 1929, P28.

☆☆☆ افکاد عمومی عنوان فرانسوی فیلم ذنی اذپادیس اثر چارلز چاپلین است که به سال ۱۹۲۳ در ایالات متحده ساخته شده است. جویندگان طلا نیز اثر مشهور چاپلین است که به سال ۱۹۲۵ تهیه شده است.

☆☆☆☆ ماکس راینهاارت (۱۸۷۳-۱۹۴۳)، کارگردان ات‌ریشی که در نآتر و سینما کار می‌کرد. دویای شبی نیمه‌ی تابستان را به سال ۱۹۳۵ در ایالات متحد ساخته است. پیش از آن، دو فیلم او شب و نیز (۱۹۱۳) و جزیره‌ی دستگادان (۱۹۱۲) تأثیر زیادی بر سینمای اکسپرسیونیست آلمان در دهه‌ی ۱۹۲۰ گذاشته بود.

ساحل هایش که مانع از ترفیع فیلم تا حد هنر شده اند بی تردید کاری بیهوده بوده است: « سینما هنوز معنای راستین و امکانات واقعی خود را درك نکرده است... این دو درتوان یکدیگر فیلم نهفته اند که از راه ابزار طبیعی و با کاربرد بی همتای عناصر قصه گون، شگفت انگیز و فراسوی طبیعی بیان شوند.»



اجرای نقش توسط هنرپیشه‌ی تأثیر یکسر توسط شخص او به تماشا گرانته می‌شود، اما اجرای نقش توسط هنرپیشه‌ی سینما به میانجی دوربین نشان داده می‌شود و تأثیر بیشتری همراه دارد. دوربین که اجرای نقش هنرپیشه‌ی سینما را به تماشا گرانته می‌کند به هیچ‌رو نیازی ندارد که این اجرا را همچون کل پیوسته و مداوم پیگیری کند. دوربین به دست فیلمبردار به گونه‌ای مداوم موقعیت خود را بنا به نقش هنرپیشه تغییر می‌دهد. مجموعه‌ی این دیدگاه‌های متفاوت و استوار به موقعیت‌های گوناگون هنرپیشه‌ها که توسط تدوین گر نظم می‌یابد فیلم کامل را می‌سازد. پس، پیام همراه خود عناصر متحرك را نیز داراست که در حقیقت زاده‌ی دور بین هستند، جدا از این باید زوایای خاص دوربین، تصویر درشت و غیره را نیز به حساب آورد. پس اجرای نقش توسط هنرپیشه‌ی سینما وابسته به سلسله‌ای از تجربه‌های بنیانی است. این نکته در حکم نخستین بحر آید این حقیقت است که اجرای نقش هنرپیشه با میانجی نمایش داده می‌شود. اما باید گفت که هنرپیشه‌ی فیلم فاقد يك امتیاز هنرپیشه‌ی تأثیر است. باز یگر تأثیر در جریان بازی خود می‌تواند کار خود را با چشم داشت‌های تماشا گرانته کند، حال آنکه در زمان اجرای نقش هنرپیشه‌ی سینما تماشا گرانته وجود ندارد. پس تماشا گرانته سینما بی هیچ تماشای شخصی با هنرپیشه موضع يك ناقد را داراست.

آشنایی این تماشاگر با هنرپیشه بدرستی در حکم آشنایی او با دوربین فیلم-برداری است. از این رو تماشاگر موضوع دوربین را اتخاذ می‌کند، برخورد او با فیلم همچون يك تجربه یا آزمایش است،^{۱۰} و این برخورد به هیچ‌رو در مقام ارزش آیینی اثر هنری جای ندارد.

۹

در سینما پرسش مهم این نیست که هنرپیشه نقش کسی را به تماشاگران عرضه کند، پرسش مهم این است که او پیش از هر چیز باید خود را به دوربین معرفی نماید. پیراندلو یکی از نخستین کسانی بود که مسخ هنرپیشه را در این شکل احساس می‌کرد. * هر چند اشاره‌ی او در این مورد در داستان *Si Gira* [ما می‌گردیم] تنها به سوی‌دی منفی پرسش و نیز به فیلم‌های خاموش محدود می‌شود اما ارزش بحث او همچنان باقی است. چرا که در این مورد پیدایش سینمای گویا هیچ‌چیز اساسی را تغییر نداده است. نکته‌ی مورد بحث و مهم این واقعیت است که نقش نه برای تماشاگر بل برای ابزاری فنی (و در مورد فیلم گویا برای دو وسیله‌ی فنی) اجرا می‌شود. پیراندلو نوشته: «هنرپیشه‌ی سینما خود را در تبعید احساس می‌کند. او نه تنها از صحنه بل از خویش‌ن تبعید شده است. او همراه با احساس مبهم رنج، خود را به‌گونه‌ای بیان‌ناشدنی خالی می‌یابد: بدنش نیروهای جسمی خود را از دست داده، گویی این نیرو تبخیر شده است، او از واقعیت، زندگی، صدا و آواهایی که حرکات او در دیگران ایجاد می‌کند بی‌خبر است و بدل به تصویری لال و گنگ می‌شود، لحظه‌ای روی صحنه بر پر

☆ Luigi Pirandello: *Si Gira* in: *L'Art Cinematographique*, op. cit, PP. 14-15.

می‌زند، سپس در سکوت غرق می‌شود... ابزار فنی و دستگاه‌ها با سایه‌های خود در برابر تماشاگران بازی می‌کنند و هنرپیشه باید به بازی در برابر آن‌ها ادامه دهد.» این شرایط را می‌توان به گونه‌ای دیگر نیز بیان کرد: در نتیجه‌ی پیدایش سینما برای نخستین بار انسان باید با تمامی موجودیت زنده‌ی خود [به عنوان موضوع تکثیر] عمل کند و از این رو تجلی خود را از دست بدهد. چرا که تجلی به حضور شخص او وابسته است و نسخه‌ی بدلی برای آن نمی‌توان یافت. آن تجلی مکبث که در صحنه‌ی تأثر می‌بینیم برای تماشاگر از هنرپیشه‌ی نقش مکبث جدا ناشدنی است. اما بنا به ویژگی فیلمبرداری در استودیو، دوربین جانشین تماشاگر می‌شود. در نتیجه تجلی هنرپیشه و تجلی نقشی که او ایفاء می‌کند از میان می‌روند.

پس جای تعجب نیست که نمایشنامه نویسی چون پیراندللو هنگامی که به بررسی سینما روی می‌آورد بی‌آنکه خود بخواهد انگشت روی بحران تأثر می‌گذارد. اثری که یکسر دستامد فن و تکثیر فنی است - همچون فیلم سینمایی - به گونه‌ای کامل با تأثر تفاوت دارد، هر پژوهش جدی در مورد رابطه‌ی سینما و تأثر نکته‌ی بالا را اثبات می‌کند. مدت‌هاست که کارشناسان به درستی حکم رودلف آرنهایم پی برده‌اند که به سال ۱۹۳۲ نوشته بود: [در سینما] بهترین تأثیر هنگامی ایجاد می‌گردد که حداقل کوشش برای بازی کردن به کار برده شده باشد. . کارگردان‌ها در واپسین نمونه‌های تکامل سینما کوشیدند از هنرپیشه به عنوان یکی از اشیاء صحنه استفاده کنند و تأثیر حضور او را به موقعیت کلی صحنه محدود سازند.»^{۱۱*} نکته‌ای دیگر با این نظریه پیوند یافته است. در حالیکه هنرپیشه‌ی تأثر خود را با شخص متن نمایشنامه که ایفاگر نقش اوست یکی می‌کند هنرپیشه‌ی سینما جز در مواردی بسیار کمیاب چنین نمی‌کند. آفرینش هنرپیشه‌ی سینما

برگردان فارسی کتاب آرنهایم با عنوان فیلم به عنوان هنر (توسط فسریدون معزی مقدم) به سال ۱۳۵۵ در تهران منتشر شده است. بازگفت بالا از صفحه‌ی ۱۱۹ این کتاب آمده است.

به هیچ‌رو دستامد اجرای مداوم نقش نیست بل محصول اجراهای متفاوت است. جدا از بسیاری موارد تصادفی چون حضور گروه فیلمبرداری در استودیو، قدرت سایر هنرپیشه‌ها، دکور و غیره، ضرورت‌های تجهیزاتی ابتدایی تری نیز وجود دارند که کار هنرپیشه‌ی سینما را با پاره‌های بسی‌شمار تجزیه می‌کنند. به‌عنوان مثال می‌توان از نورپردازی و جایگاه سرچشمه‌ی نور یاد کرد که چه بسا تهیه‌ی صحنه‌ای را که بر پرده با سرعت و یکدست می‌گذرد، ساعت‌ها به‌دراز می‌کشاند، حال از پرسش مهم‌تر تدوین فیلم نیز می‌گذریم. پس يك جهش هنرپیشه از پنجره به بیرون می‌تواند در استودیو به صورت جهش از يك داربست آغاز شود و ادامه‌ی صحنه اگر ضروری باشد هفته‌ها بعد زمانی که نماهای خارجی تهیه می‌شوند فیلمبرداری گردد. و باز می‌توان امثال‌های دیگر نیز در این مورد یافت. فرض کنیم که هنرپیشه‌ای باید از صدای ضربه‌ای که به در می‌خورد ترس شدیدی را نمایشان کند، اگر کارگردان از واکنش هنرپیشه راضی نباشد می‌تواند از تمهید زیر استفاده کند: زمانی که هنرپیشه در استودیوست، تیری در پشت سر او شلیک می‌کنند، بی‌آنکه پیشتر او را از این کار باخبر کرده باشند. آنگاه از واکنش ترسیده‌ی او فیلم می‌گیرند و در زمان تدوین فیلم از آن استفاده می‌کنند. این مثال‌ها نشان می‌دهند که هنر گستره‌ی «تشابه و ظهور مورد زیبا» که زمانی طولانی یگانه قلمروی وجود آن به حساب می‌آمد را پشت سر گذاشته است.

۱۰

احساس بیگانگی که هنرپیشه در برابر دوربین دارد چنانکه پیراندللو توضیح داده به شکلی از بیگانگی که در برابر تصویر خود در آینه احساس می‌کنیم همانند است. اما در سینما این تصویر بازتاب شده قابلیت تغییر مکان را نیز یافته است. به کجا تغییر مکان می‌دهد؟ به نزد تماشاگران. ۱۲ هنرپیشه‌ی سینما این واقعیت راحتی لحظه‌ای نیز از یاد نمی‌برد، هنگامی که در برابر دوربین قرار

می‌گیرد خوب می‌داند که عاقبت در برابر انبوه تماشاگران یعنی مصرف‌کنندگان که بازار [سینما] را می‌سازند قرار خواهد گرفت. این بازار که هنرپیشه نه تنها نیروی کار خود بل تمامی وجود؛ قلب و روحش را بدان عرضه می‌کند به راستی فراسوی اختیار و دسترس اوست. تماس او با بازار در جریان فیلمبرداری همانقدر کم است که تماس يك محصول با کارخانهای که در آن ایجاد شده است. نکته‌ی اخیر به راستی در حکم پیش در آمدی است بر آن احساس خفقان و گونه‌ی جدیدی از دلهره که به گفته‌ی پیراندللو هنرپیشه در برابر دوربین بدان دچار می‌آید. فیلم به‌ژمردگی تجلی از طریق ساختن يك «شخصیت» مصنوعی در خارج از محیط استودیو پاسخ می‌دهد. پرستش هنرپیشه‌های سینما که با پول دست اندرکاران صنعت سینما شکل می‌گیرد نه تنها تجلی یگانه‌ی شخص بل «افسون شخصیت» یا افسون پرهیاهوی يك کالا را پدیدار می‌کند. تا زمانی که سرمایه‌ی تهیه‌کنندگان فیلم نظم دهنده‌ی «رسم روز» است، همچون يك قاعده می‌توان گفت که رویکرد انقلابی به سینمای امروز شکلی و راهی جز ارأئدی انتقادی انقلابی از مفاهیم سنتی هنر نخواهد داشت. البته انکار نمی‌کنم که در سواردی فیلم‌های امروزی می‌توانندی نقدی انقلابی از شرایط اجتماعی و حتی از مناسبات مالکانه را ارائه کنند اما این نکته به هیچ‌رو شکل مسلط در تولید سینما تو گرافيك اروپای غربی به حساب نمی‌آید.

فن سینما بی‌شبهت به فن ورزش نیست؛ چرا که در هر دو تماشاگران تا حدودی کارشناس نیز محسوب می‌شوند. برای اثبات این حکم کافی است يك بار گروهی از فروشندگان جوان روزنامه‌ها دیده باشیم که بر ترك دو چرخه‌های خود سوارند و با حرارت در باره‌ی نتایج يك مسابقه‌ی دو چرخه سواری بحث می‌کنند. بیهوده نیست که ناشران روزنامه‌ها همواره مسابقاتی برای فروشندگان ترتیب می‌دهند. این مسابقه‌ها برای شرکت‌کنندگان خود هیجان بسیاری همراه دارند چرا که برنده‌ی مسابقه اقبال زیادی خواهد داشت تا از فروشندگی روزنامه به مقام ورزشکاری حرفه‌ای ارتقاء یابد. درست به همین شکل در پیام‌های خبری می‌توان يك عابر معمولی کوچه و خیابان را بر پرده‌ی سینما مشاهده کرد.

بدین سان هر كس می‌تواند خود را بخشی از يك اثر هنری به شمار آورد. چنانكه در فیلم ورتف سه قراغه برای لذین و فیلم ایونس بودیناژ چنین شده است. * امروز همه كس خواهان شركت در فیلمی هستند. برای درك بهتر، دقت به شرایط تاریخی ادبیات معاصر كار آست.

در جریان سده‌های طولانی رقمی اندك از نویسندگان با هزاران هزار خواننده روبرو بودند. در پایان سده‌ی پیش این حالت دگرگون شد. بارش و گسترش مطبوعات كه نشریات نوین سیاسی، دینی، علمی، حرفه‌ای و محلی را در دسترس خوانندگان قرار می‌دادند رقم روزافزونی از این خوانندگان تبدیل به نویسنده شدند، آنان معمولاً به صورت نامنظم، به گونه‌ای تصادفی و بنا به شرایط كار خود را آغاز می‌کردند. در ابتدا روزنامه‌ها ستونی به عنوان «نامه به سردبیر» گشودند، امروز وضع چنان است كه دیگر دشواری توان يك اروپایی شاغل را یافت كه برای چاپ نظریات خود، توضیحی درباره‌ی شغل خود، شكایت، گزارش مستند و غیره جایی را پیدا نكند. بدین سان تمایز میان نویسنده و خواننده به تدریج معنای خود را از دست می‌دهد. این تمایز صرفاً در سویی حرفه‌ای خود حفظ شده و در هر مورد نیز شكلی ویژه به خود گرفته است. راست است كه هر لحظه امکان دارد كه خواننده‌ای به نویسنده تبدیل شود. با تخصصی شدن روزافزون روندكار، هر فرد تبدیل به متخصصی-خوب یا بد- در حرفه‌ی خویش می‌شود و حتی در پست‌ترین مدارج

☆ اشاره به دو فیلم است یکی ساخته ژيكا ورتف به نام سه قراغه برای لذین (۱۹۳۴) كه اساس آن سه ترانه‌ی روستایی در باره‌ی لذین است و در آن هنرپیشه‌های غیر حرفه‌ای شركت دارند و یکی از زیباترین آثار سینمای شوروی محسوب می‌شود. دیگری فیلم یوریس ایونس فیلم‌ساز هلندی است كه پاره‌ای از مهمترین آثار سینمای مستندكاراوست، این فیلم بودیناژ نام دارد كه به سال ۱۹۳۴ به صورت مخفی در بلژيك تهیه شده و داستان يك اعتصاب‌كارگری را در يك معدن باز می‌گوید. صحنه‌های متعددی از این فیلم يكس حقیقی و در حكم ثبت واقعیت هستند و از اینرو می‌توان بودیناژ را از نمونه‌های درخشان «سینما-حقیقت» به شمار آورد.

شغلی نیز به دلیل تخصص خویش اقتداری ویژه به دست می آورد. در شوروی که کار حق سخن یافته بیان ادبی نیز پسته‌ی تخصصی خود را می اندازد (مگر در مواردی کاملاً خاص) و بدل به امری همگانی می شود. ۱۳

همه‌ی این موارد به سادگی می توان در مورد سینما نیز به کار گرفت. آن دگرگونی که در مورد ادبیات چندین سده به درازا کشید در مورد سینما تنها در يك دهه انجام گرفت. در کنش سینمایی، به ویژه در شوروی، این دگرگونی به راستی تبدیل به يك واقعیت شده است. برخی از هنرپیشگان که در فیلم های شوروی می بینیم، به مفهومی که مادرک می کنیم هنرپیشه نیستند، بل مردم «عادی» هستند که خودشان را به ویژه در روند کارشان تصویر می کنند. در اروپای غربی استثمار سرمایه دارانه در صنعت سینما امکان بر آوردن این نیاز انسان نوین را که تصویر خویش را تکثیر کند از میان می برد. در این شرایط تهیه کنندگان فیلم می کوشند تا توجه توده ها را به نمایش های پندار گونه و خیال پردازی های مشکوک جلب کنند.

۱۱

تهیه یك فیلم، خاصه فیلمی گویا، ارائه گر نمایشی است که پیشتر حتی قابل تصور نیز نبود. ساختن فیلم مجموعه ای از فعالیت ها را در بر می گیرد، نمی توان به تماشاگر چشم اندازی را ارائه کرد مگر اینکه از صحنه ی واقعی جنبه های فرعی و حاشیه ای را جدا ساخت. جنبه هایی چون تجهیزات دوربین، ابزار نورپردازی، گروه کارگردان و غیره (و این چشم انداز زمانی برای تماشاگر دست آمدنی است که چشم او در خطی موازی عکاسی قرار گیرد). این شرایط بیش از هر علت دیگری تمامی شباهت های میان صحنه ی فیلم برداری در استودیو و صحنه ی تأثر را سطحی و بی اهمیت جلوه گر می کند.

در تأثیر به سهولت می‌توان با امکان (که در ایجاد پندار تماشاگر بدکار می‌رود) آشنا شد. اما در فیلم چنین مکانی وجود ندارد. ماهیت آفریننده‌ی پندار آن تنها در پله‌ی بعدی یعنی در زمان تدوین ایجاد می‌شود. به عبارت دیگر در استودیو ابزار مکانیکی چنان عمیق در واقعیت نفوذ کرده‌اند که برای بخشیدن سوییچ ناب به واقعیت و برای زدودن آن از این وجود خارجی شگفت‌آور باید به روندی ویژه وارد شد؛ تنوع زوایای دید و تدوین‌نماها، تنظیم آن‌ها به دنبال یکدیگر، در سینماتوگراف اوج استادی ایجاد سوییچ عاری از ابزار واقعیت است. تصویر واقعیت بی‌میانجی به‌سان تعلیمی در فن آوری نمایان می‌شود.

منش سینماتوگراف که دیدیم چنین آشکار با منش تأثیر تفاوت دارد، در قیاس با نقاشی حتی بهتر هم درک می‌شود. اینجا پرسش اصلی این است که تا چه می‌توان فیلمبردار را با نقاش مقایسه کرد. برای پاسخ به این پرسش باید قیاسی دیگر قیاس میان جادوگری و عمل جراحی را مطرح کنیم. جراح درست نقطه‌ی مقابل جادوگر است، جادوگر تنها با گذاشتن دست روی بدن بیمار او را شفا می‌دهد، اما جراح با ایجاد تغییراتی در [سازوکار] بدن بیمار به این هدف دست می‌یابد. جادوگر فاصله‌ی طبیعی میان بیمار و خویش را حفظ می‌کند، حتی آنجا هم که فاصله را با تماس دست خود اندکی تقلیل می‌دهد به سرعت به یاری اقتدار خود باعث افزایش شدید آن می‌شود. جراح درست برعکس جادوگر رفتار می‌کند، او فاصله‌ی میان بیمار و خود را از راه نفوذ در بدن بیمار به شدت تقلیل می‌دهد و سپس با کنش دست‌هایش درون اندام شکافته‌ی بیمار آن را اندکی افزایش می‌بخشد. در يك کلام، برخلاف جادوگر که در هنگام شفا بخشیدن نفوذ ناپذیر به نظر می‌آید - جراح حتی در لحظه‌های تعیین‌کننده‌ی عمل نیز با بیمار به صورت برابر، چونان انسانی با انسان دیگر برخورد می‌کند.

جادوگر و جراح را می‌توان با نقاش و فیلمبردار قیاس کرد. نقاش در کار خویش فاصله‌ی طبیعی با واقعیت را همواره حفظ می‌کند، اما فیلمبردار این فاصله

را کاهش می‌دهد و به‌درون واقعیت می‌جهد.^{۱۴} میان تصاویری که آنها ایجاد می‌کنند نیز تمایزی بزرگ وجود دارد. تصویر دست‌امد نقاشی، يك تمامیت است و تصویر سینمایی مجموعه‌ای از تکه‌های فراوان است که بنا به قانونی نوین گرد هم آمده‌اند. برای انسان معاصر بیان واقعیت از راه فیلم به گونه‌ای قیاس ناپذیر از بیان آن در نقاشی مهم‌تر است، چرا که از راه رخنه‌ی ژرف به دل واقعیت - به‌یاری ابزار مکانیکی - او به‌سویده‌ای از واقعیت دست می‌یابد که از هر گونه ابزار پاك است و درست این همان چیزی است که می‌توان از يك اثر هنری انتظار داشت.

۱۲

تکثیر مکانیکی هنر، واکنش توده‌ها را نسبت به هنر دگرگون کرده است. واکنش اجتماعی نسبت به يك اثر نقاشی پیکاسو به واکنش متری نسبت به يك فیلم چاپلین تبدیل شده است. واکنش متری از درهم شدن مستقیم و تنگاتنگ لذت بینایی - احساسی با راستای تخصص شکل گرفته است. چنین ترکیبی منش اجتماعی مهمی دارد. هر چه منش اجتماعی يك شکل هنری کاهش یابد تمایز میان روح نقد و لذت همگان قاطع‌تر می‌شود. همه‌ی موارد سنتی بی‌نقد مایه لذت می‌شوند و آنچه که به راستی تازه است با نفرت مورد نقد قرار می‌گیرد. در مورد سینما، واکنش انتقادی و پذیرای همگان به گونه‌ای هم‌زمان ایجاد می‌شوند. دلیل تعیین‌کننده‌ی این نکته را باید آنجا یافت که واکنش‌های فردی از پیش به وسیله‌ی واکنش توده‌ی مخاطبین هنر تعیین شده‌اند و این نکته در هیچ هنری به اندازه‌ی هنر سینما محسوس نیست. از لحظه‌ای که این واکنش‌ها بیان می‌شوند، بر یکدیگر نظارت می‌یابند. اینجا باز قیاس با نقاشی کار آبی دارد. يك پرده‌ی نقاشی همواره دارای این امکان هست که توسط يك یا چند نفر دیده شود. از سده‌ی نوزدهم تماشاگران بسیاری در يك زمان در مورد يك اثر نقاشی می‌اندیشند و این از نشانه‌های آغازین پیدایش

بحران نقاشی است، بحرانی که به هیچ‌رو زاده‌ی پیدایش عکاسی نیست بل ریشه در روش نسبتاً مستقل قرار گرفتن اثر هنری در برابر توده‌ی تماشاگران دارد.

با گویهر نقاشی خوانا نیست که موضوعی را برای تجربه‌ی همزمان گروهی ارائه کند، و از این جهت نقاشی با معماری که همواره چنین می‌کند تفاوت دارد (و همچنین با شعر حماسی که در گذشته‌های دور چنین می‌کرد و بسا سینما که امروز موضوع تجربه‌ی همگانی است نیز، تفاوت دارد). البته این نکته نباید در خود به نایجی درمورد نقش اجتماعی نقاشی منجر گردد. اما باید گفت که هر گاه نقاشی در شرایطی ویژه و برخلاف ماهیت خود به شیوه‌ای مستقیم با توده‌ها روبرو شده مورد تهدیدی جدی قرار گرفته است. در کلیساها و صومعه‌های سده‌های میانه و به ویژه در دربارهای سلطنتی ناسده‌ی هجدهم، برداشت و پذیرش جمعی از نقاشی به گونه‌ای همزمان وجود نداشت، [نقد] استوار به اندیشه‌ای بود که خود در بند سلسله مراتب و درجه بندی قرار داشت. تغییری که ایجاد شد بیان منازعه‌ای ویژه بود که در آن نقاشی با توان - تکثیر مکانیکی پرده‌های نقاشی روبرو شد. هر چند پیشتر نقاشی به مثابه‌ی موضوع تماشای همگانی به نمایشگاه‌ها و نگارخانه‌های کوچک راه یافته بود اما راهی برای توده‌ی تماشاگران وجود نداشت که در این مسیر نظر واحدی ارائه کنند.^{۱۵} به این دلیل همان توده‌ای که نسبت به یک فیلم شگفت‌آور واکنشی مترقی نشان می‌دهند در برابر سوررآلیسم واکنشی ارتجاعی از خود بروز می‌دهند.

۱۳

منش اصلی فیلم تنها در روشی نهفته نیست که انسان در آن خود را در برابر ابزار فنی قرار می‌دهد، بل این منش را باید همچنین در روشی یافت که

انسان به یاری این دستگاه محیط زیست خود را معرفی می کند. دقت به روانشناسی درمانی به ما نشان می دهد که ابزار می توانند نقش سنجش گستر بیابند، مادقت بدروانکاوی سوبه ی دیگری از پرسش را نمایان می کند. در واقع سینما حوزه ی احساس ما را باروش هایی غنا می بخشد که ویژه ی نظریه ی فروید هستند، پنجاه سال پیش يك اشتباه كوچك در گفتار بیش و كم بی اهمیت انگاشته می شد. تنها در موارد بسیار معدودی فرض می شد که اشتباه در كلام يك جنبه ی ژرف و پنهانی اندیشه ی گوینده را به سطح آورده و بیان کرده است. پس از انتشار آسیب شناسی روان زندگی همه دوده* همه چیز تغییر کرد. این کتاب چیزهایی را که پیشتر در چشمه ی ادراك همچون مواردی بی اهمیت شناور بودند از هم جدا کرد و مورد تجزیه و تحلیل قرار داد. برای ادراك بینایی (واکنش شنوایی نیز بدان افزوده شده) سینما ژرفا و درك احساسی مشابه را بل همراه خود آورده است. روی دیگر سکه این است که آن دسته از موارد رفتاری که در يك فیلم نمایش داده می شوند، می توانند بادقت بیشتری و از زوایای متنوع تری نسبت به نقاشی و یا تآتر، تجزیه و تحلیل گردند. رفتار سینمایی در قیاس با نقاشی توان تجزیه و تحلیل بیشتری را دارد و این قابلیت را به شکرانه ی بیان دقیق تری از هر وضعیت به دست آورده است. در قیاس با تآتر و نمایش بر صحنه نیز رفتار سینمایی بدگونهای ساده تر قابل تجزیه و تحلیل است چرا که آسان تر عناصر ساختاری را از یکدیگر جدا می کند. این وضعیت اهمیت اساسی خود را مدیون گرایش خود به سوی ترفیع نفوذ متقابل هنر و علم است. به راستی در مورد ارزش يك رفتار سینمایی که زاده ی وضعیتی معین است - همچون نیروی عضلانی بدن - دشواری می توان نظر داد که در حد هنر است یا علم. به شکرانه ی سینما - و این یکی از کار - کردهای انقلابی این هنر است - اکنون می توانیم میان کارکردهای هنری عکاسی و کارکردهای علمی آن (که پیشتر یکسر از هم جدا می نمودند) يك وحدت

این کتاب زیگموند فروید برای نخستین بار به سال ۱۹۰۱ منتشر شده است.

با ارائه‌ی تصویر درشت از آنچه که پیرامون ماست، با متمرکز کردن عدسی بر جزییات نادیده و پنهان يك شیئی معمولی، با کاوش در اماکن همگانی که به راهنمایی يك دوربین انجام می‌شود، فیلم از يك سودرگ ما از ضرورت-هایی که بر زندگی ما حاکمند را گسترش می‌دهد و از سوی دیگر ما را از حوزه‌ی گسترده و باور نکردنی کنش باخبر می‌سازد. میخانه‌ها، خیابان‌های کلان شهر، دفتر کار و اتاق‌ها، ایستگاه‌های قطار و کارخانه‌های ما گویای چونان سلول‌های زندان نمایان می‌شوند که با قرار گرفتن در آنها حتی امید به‌رهایی را نیز از دست می‌دهیم. ناگهان سینما سرمی‌رسد و این جهان زندان مانند محدود را در انفجاری که يك دهم ثانیه بیشتر به طول نمی‌انجامد از از هم می‌پاشد و بر فراز ویرانه‌های آن مابی‌شتاب، اما دل به دریا زده، سفر خود را آغاز می‌کنیم. در تصویر درشت مکان گسترش می‌یابد، با حرکت آهسته حرکت طولانی می‌شود. اگر اندیسمان يك نما فقط به سادگی آنچه را که «بدون آن» محو و مبهم می‌ماند را آشکار نمی‌کند بل بیکروی ساختاری یکسرنوینی از موضوع را آشکار می‌نماید. بدین سان حرکت آهسته نه تنها کیفیت آشنای حرکت را بیان می‌کند بل در آن چیزی را آشکار می‌کند که بیشتر یکسرنوینی نشناخته بود: «تنها حرکتی کند شده نیست بل تاثیر يك حرکت نرم، مواج و فراسوی طبیعی را داراست.»*

در نتیجه آشکارا طبیعت در برابر دوربین با طبیعت در مقابل چشم غیر مسلح تفاوت دارد. زیرا دوربین در برابر مکانی که آگاهانه گسترش می‌یابد، مکانی را قرار می‌دهد که گسترش آن ناخود آگاه است. حتی اگر دانشی همگانه در

☆ Arnheim: op. Cit, P. 138

در برگردان فارسی فیلم به عنوان يك هنر این جمله نیامده است. اما در صفحات ۱۰۲-۱۰۳ بحث آرنهايم درباره‌ی حرکت آهسته را می‌توان یافت (مشخصات کتاب پیشتر آمده است.)

مورد شیوه‌ی راه رفتن افراد داشته باشیم، باز چیزی درباره‌ی ثانیه‌ای کوچک از راه رفتن يك فرد نخواهیم دانست. کنش گرفتن يك فندك يا يك قاشق کنشی آشناست اما ما چیزی درباره‌ی آنچه که میان دست و فلز می‌گذرد نمی‌دانیم. اینجا دور بین از طریق توان بالا و پایین رفتن، قطع و جدا ساختن، گسترش و شتاب یافتن، باز و بسته شدن زاویه‌اش دخالت می‌کند. برای نخستین بار دور بین قدرت دیدنا آگاه ما را به ما می‌شناساند، همانطور که روانکاوی انگیزه‌های ناخود آگاه ما را به ما می‌شناساند.

س

۱۴

یکی از مهمترین وظایف هنر همواره آفریدن نیازهایی است که زمان بر آوردن آنها نرسیده است. ۱۷ تاریخ هر شکل هنری دوره‌های بحرانی خاصی را نشان می‌دهد که در آنها شکل ویژه‌ای از هنر همواره آرزوی دست‌یابی به چیزهایی را داشت که در همان زمان یافتنی نبودند. این موارد تنها زمانی به گونه‌ی کامل به دست می‌آمدند که تغییری در استانداردهای فنی حاصل می‌شد یا به عبارت دیگر هنری نوین پدید می‌آمد. اشکال شگفت آور و ناهنجار هنر که به ویژه در دوره‌های مشهور به دوران زوال پدید می‌آیند، در واقع هسته‌های نهانی و از نظر تاریخی غنی هنر می‌باشند. در سال‌های اخیر این بر بریت در دادایسم بسیار دیده شد. تنها امروز می‌توان انگیزه‌ی آن را به روشنی شناخت. دادایسم می‌خواست از راه ابزار تصویری - و ادبی - به نتایجی دست یابد که امروز به سادگی در سینما یافت می‌شوند.

هر گونه آفرینش که به گونه‌ای بنیانی تازه و راهگشا باشد از اهدافی که از پیش برای خود تعیین کرده فراتر می‌رود. دادایسم نیز چنین کرد، ارزش بازار را که چنین خصلت نمای سینماست به سودای جاه‌طلبی بیشتر از

دست فرو گذاشت ، هر چند خود از این هدف که شرح دادم البته نا آگاه بود. دادایست ها ارزش و اهمیتی اندك برای ارزش مبادله‌ی (بهای فروش) آثار خود قائل بودند و حتی آنها را به مثابه‌ی موضوع اندیشه بی فایده اعلام می کردند. راه دستیابی به این حد از سترون بودن، حقیر کردن شیوه دار آثاری بود که خود می آفریدند. آنها اشعار خود را «سالاد واژه‌ها» می خواندند ، اشعاری که زشتی‌ها و هرچیز سترونی را که بتوان در زبان تصور کرد همراه خود داشتند. همین نکته در مورد آثار نقاشی آنان نیز صادق است. در این آثار دکه‌ها و بلیط‌ها را روی بوم نصب می کردند. آنچه که بدن‌بالش بودند و بدان نیز رسیدند ویرانگری بی رحمانه‌ی تجلی آثارشان بود که می کوشیدند داغِ تکثیر را با استفاده از ابزاری تولیدی به آنها بزنند. در برابر يك اثر نقاشی آرب* یا شعری از آگوست سترام** تفکر و ارزش گذاری بی حاصل است، دو کاری که در برابر پرده‌های درن*** یا اشعار ریلکه**** می توانیم و باید که انجام دهیم. در روزگار ذوال جامعه‌ی

✧ ژان (هانس) آرب (۱۸۸۷-۱۹۶۶): نقاش، مجسمه ساز و شاعر فرانسوی. او در آغاز از پایه گذاران نهضت دادا بود و در سوییس زندگی می کرد، سپس به فرانسه بازگشت و به سوررآلیست ها پیوست.

✧✧ آگوست سترام (۱۸۷۴-۱۹۱۵): شاعر و نماینده نویسنده آلمانی. از پایه گذاران اکسپرسیونیسم به مثابه‌ی مکتبی ادبی.

✧✧✧ آندره درن Derain (۱۸۸۰-۱۹۵۴): نقاش فرانسوی. او تحت تاثیر ولاینسک، ماتیس و به ویژه سزان قرار داشت. آثار او «فیگوراتیو» هستند و خاصه پرده‌های درختان زیتون او مشهورند ، (که آثاری عارفانه و رمز آمیزند).

✧✧✧ راینر ماریا ریلکه (۱۸۷۵-۱۹۲۶): شاعر و داستان نویس آلمانی. سراینده‌ی قصاید، دینو و غزل‌های ادبه. اشعاری عرفانی و اندوهبار محصول «بینایی درونی شاعر». ریلکه به نظر بسیاری بزرگترین شاعر تعزلی آلمان است.

طبقه‌ی متوسط، تفکر و تامل همچون راه ادراک رفتار غیراجتماعی به کار می‌آید. هدف فعالیت داداییست‌ها ایجاد سرگیجه‌ای شدید از راه تبدیل اثر هنری به يك رسوایی بود. ۱۸. آنان همواره يك نیاز را برتر از دیگر موارد دانسته‌اند: خشمگین کردن تماشاگر.

بدین‌سان کار هنری وسوسه‌گر و پرهیاهوی داداییست‌ها تبدیل به ابزار پرتاب شد. این آثار همچون گلوله‌ای به تماشاگر اصابت می‌کردند، چون بلایی بر سر او نازل می‌شدند و از این راه منش ملموسی به دست می‌آوردند. اما به راستی کار اصلی آنها رشد دادن نیاز به سینما بود که عنصر گیج‌کننده‌ی آن نیز پیش از هر چیز منش ملموس آن است، استوار بر تغییر مکان است و به آنچه که گاه به گاه بر تماشاگر هجوم می‌آورد تا کید دارد. بد نیست که پرده‌ی سینما را با بوم نقاشی مقایسه کنیم. نقاشی تماشاگر را به تفکر می‌خواند، در برابر آن تماشاگر خود را به دست تداعی اندیشمندانه می‌سپارد، اما در برابر فیلم نمی‌تواند چنین کند. تا چشم او بخواهد ابزار انتقال معنای يك نما شود آن نما می‌گذرد. نمی‌توان آن را متوقف کرد. دوهامل* که از سینما متنفر است (هرچند او هیچ چیز از منش ویژه‌ی سینما نمی‌شناسد، اما چیزی از ساختار آن درک می‌کند) این وضعیت را چنین بیان کرده است: «من دیگر نمی‌توانم به آنچه می‌خواهم بیندیشم. اندیشه‌ی من با تصاویر گذرا و متحرك جایگزین می‌شود.»** راست است که روند تداعی معانی و اندیشه‌ی تماشاگر به راستی به دلیل این تغییرات مداوم و ناگهانی گسسته می‌شود، اما درست همین تغییرات تأثیر ضرب‌گونه‌ی سینما را موجب

☆ ژرژ دوهامل (۱۸۸۴-۱۹۶۶)، داستان‌نویس فرانسوی. در زمان حیاتش شهرت یافته بود و امروز تقریباً فراموش شده است. او از سرسخت‌ترین مخالفین سینما به‌شمار می‌رود.

☆☆ George Duhamel : *Scenes de la Vie Future* . Paris, 1930, P. 51 .

می‌شوند، ضربه‌ی سینما همچون هر شکل دیگر ضربه باید با حضور راستین ذهن تحمل شود.^{۱۹} سینما از راه ساختار فنی خود آن ضربه‌ی جسمانی را می‌زند که داداییسم می‌کوشید تا تاثیر آن را از راه ضربه‌ی اخلاقی به دست آورد.^{۲۰}

۱۵

توده‌ها آن خاستگاه اصلی هستند که امروز تمامی اشکال سنتی برخورد با اثر هنری از آن پدید می‌آیند. کمیت اینجا بدل به کیفیت می‌شود. رقم روزافزون توده‌های رو در رو با اثر هنری، تغییری مهم در شیوه‌ی برخورد آنان ایجاد کرده است. این حقیقت که شیوه‌ی نوین برخورد بدنام شده، نباید در ذهن ما ابهام ایجاد کند. اما هستند کسانی که حملات شدیدی را درست علیه این جنبه‌ی صوری ادامه می‌دهند. میان اینان دوهامل نظریات خود را تندتر از دیگران بیان کرده است. آنچه بیش از همه مورد حمله‌ی اوست شکل حضور توده‌ها در سینماست. دوهامل سینما را چنین تعریف می‌کند: «سرگرمی بندگان، مایه‌ی تفریح افرادی فرهنگ، بدبخت و خسته‌ای که دستخوش دل‌نگرانی‌های خود هستند... نمایشی که به تمرکز اندیشه و هوشی خاص نیازمند نیست... نوری به دل تماشاگر نمی‌تاباند و امیدی جز این آرزوی احمقانه در او ایجاد نمی‌کند که روزی «ستاره‌ای» در لس-آنجلس شود.»* در ژرفای این سخنان به روشنی می‌توان همان زه‌زমে‌ی کهنه را باز یافت که توده‌ها ذهنی غیرمتمرکز دارند، حال آنکه هنرخواهان تمرکز اندیشه از سوی مخاطبین خویش است. پرسش اصلی اینجا است که آیا این نظر پیش پا افتاده و مبتذل به کار تحلیل سینما می‌آید یا نه. پرسش

☆ Duhamel : *Op . cit*, P.58.

دقت بیشتری را خواهان است. اندیشه‌ی غیر متمرکز و تمرکز فکر دو قطب متضاد هستند که می‌توان آنها را چنین بیان کرد: کسی که در برابر يك اثر هنری تمرکز فکری می‌یابد به راستی مجذوب اثر می‌شود. او چنان در این اثر هنری غرق می‌شود که بنا بدافسانه‌ها نقاش چینی بامشاهده‌ی پرده‌ی نقاشی پایان یافتنی خویش در آن غرق می‌شد. در مقابل، توده‌هایی که اندیشه‌ای غیر متمرکز دارند به سادگی می‌توانند اثر هنری را در خود جذب کنند. این نکته را می‌توان با دقت به معماری درك کرد. معماری همواره شکل آغازین يك اثر هنری را عرضه می‌کند که پذیرش آن از جانب گروه‌ها و البته در وضعیتی از نظر فکری غیر متمرکز انجام می‌شود. قوانین پذیرش آن همواره آموزنده است.

خانه از دوران آغازین [زندگی بشر] همواره همراه انسان بود. اشکال هنری بسیاری سر بر آوردند و از میان رفتند. تراژدی یا یونانیان آغاز و با آنان خاموش شد و پس از سده‌های بسیار تنها «قواعد» آن باز زنده شد. شعر حماسی که سرچشمه‌ی خود را در جوانی ملت‌ها می‌یافت، در پایان رنسانس دورانش سپری شد و از آن پس دیگر چیزی تضمین بقای آن را نمی‌کند. اما نیاز آدمی به داشتن سرپناه همچنان باقی است. معماری هرگز بی‌استفاده نماند. تاریخ آن از هر هنر دیگری کهن‌تر است و تلاش آن برای باقی ماندن به مثابه‌ی نیروی زنده، به‌رو برای فهم مناسب توده‌ها با هنرمهم است. خانه‌ها به دو شکل مورد استفاده‌اند: یا از آنها برای سکونت استفاده می‌کنیم و یا به آنها [همچون موضوعی هنری] می‌نگریم. به عبارت دیگر در تماس و در تصویر موجدند. این استفاده‌ها هرگز نمی‌توانند از راه دقت به تمرکز فکری يك جهانگرد در برابر يك ساختمان تاریخی و مشهور درك شوند. نظم لامسه به راستی هیچ رابطه‌ای با آنچه که تمرکز فکر در گستره‌ی بینایی خواننده می‌شود ندارد. استفاده‌ی استوار به لمس نه چندان از راه دقت و تمرکز بل از راه عادت به دست می‌آید. در مورد معماری عادت به میزان وسیعی حتی پذیرش استوار به بینایی را نیز تعیین می‌کند. این استفاده نیز کمتر از راه دقت مجذوب‌کننده حاصل می‌شود و بیشتر

نتیجدهی آن چیزی است که «رسم روز [مد روز]» می‌نامیم. این شیوهی استفاده در شرایطی دارای اهمیت تعیین‌کننده می‌شود. زیرا وظایفی که در برابر دستگاه ادراک انسان در نقاط عطف تاریخ قرار می‌گیرند تنها از راه ابزار بینایی یعنی از راه تمرکز فکری به انجام نمی‌رسند. آنها به گونه‌ای عمده توسط عادات در پرتو استفاده‌ی استوار به احساس لامسه اجرا می‌شوند.

انسانی که تمرکز اندیشه ندارد نیز می‌تواند عادت‌هایی داشته باشد. بیش از این، او توانایی انجام برخی وظایف در وضعیت عدم تمرکز فکری را دارد و همین نکته ثابت می‌کند به راستی پیشبرد و انجام آن وظایف به عادت مربوط می‌شود. تمرکزی که به وسیله‌ی هنر ایجاد می‌شود موجب یک نظارت نهانی است که وظایف نوین در آن به وسیله‌ی ادراک حسی انجام می‌شوند. افزون بر این، از آنجا که افراد می‌کوشند تا از این وظایف دوری کنند، هنر آنجا که قادر به بسیج توده‌ها می‌شود، در واقع از عهده‌ی دشوارترین و مهم‌ترین وظایف خود برآمده است. امروز سینما این کار را انجام می‌دهد. پذیرش در حد عدم تمرکز فکری که به گونه‌ای مشهود در تمامی زمینه‌های هنر به چشم می‌خورد و نشانه‌ای از تغییرات ژرف ادراک حسی است در سینما ابزار راستین حیات خود را می‌یابد. سینما با منش ضربه زنده‌ی خود تا حدودی با این شیوه‌ی پذیرش سر و کار دارد. سینما ارزش آیینی را واپس می‌راند، نه تنها از راه قرار دادن تماشاگر در موضع یک ناقد، بل همچنین با این حقیقت که در فیلم‌ها این موضع توجه برانگیز نیست. تماشاگر هر چند فاقد تمرکز اندیشه باشد تجربه‌گر نیز هست.

پسگفتار

پرولتریزه شدن روز افزون انسان نوین و شکل‌گیری رشد یابنده‌ی توده‌ها دو سویه از فراشدی واحد هستند. فاشیسم می‌کوشد تا توده‌های پرولتری

تازه آفریده شده را سازمان دهد بدون اینکه به ساختار [مناسبات] مالکیت که توده‌ها می‌کوشند آن را از میان ببرند دست بزنند. فاشیسم راه حل را نه در اعطای حق به توده‌ها بل در اعطای اقبال بیان حضور خودشان، یافته است. ۲۱. توده‌ها دارای حق تغییر دادن مناسبات مالکانه‌اند. فاشیسم با تلاش برای حفظ مناسبات مالکانه نمی‌تواند این حق توده‌ها را شکل ظهور بخشد. نتیجه‌ی منطقی فاشیسم ارائه‌ی زیبایی‌شناسی به زندگی سیاسی است. تجاوز به حقوق توده‌ها که فاشیسم با پیشوای خود آن را ادامه می‌دهد، نقطه‌ی مقابل خود را در تجاوز به نظامی می‌یابد که تولیدکننده‌ی اجباری ارزش‌های آیینی است.

تمامی تلاش‌هایی که در جهت حضور زیبایی‌شناسی در سیاست انجام گرفته‌اند در يك مورد به اوج خود می‌رسند: جنگ. تنها جنگ می‌تواند هدفی مهم برای جنبش‌های توده‌ای ایجاد کند، درحالی‌که نظام سنتی مناسبات مالکانه حفظ گردد. این، قاعده‌ی سیاسی این شرایط است. قاعده‌ی فن آورانه را شاید بتوان چنین بیان کرد: تنها جنگ می‌تواند تمامی سرچشمه‌های موجود فنی را بسیج کند و در هچین حال نظام [مناسبات] مالکانه را پایدار نگه دارد. ازومی به بیان این نکته نیست که سنایش اغراق آمیز فاشیسم از جنگ، این دلایل و مبانی را به کار نمی‌گیرد. با این همه مارینتی* در بیانیه‌ی خود به مناسبت جنگ استعماری در اتیوپی [حبشه] می‌نویسد: «بیست و هفت سال تمام، ما فتوت‌دوئیست‌ها علیه داغی که به جنگ می‌زنند و آن را موردی نازیبا معرفی می‌کنند مبارزه کردیم... ما همواره اعلام کردیم که جنگ زیباست چرا که سلطه‌ی انسان بر ماشین‌های مهارشده را گسترش می‌دهد. ماسک‌های ضد گاز، بلندگوها، شعله افکن‌های دوربرد و تانک‌های کوچک را به یاد آورید. جنگ زیباست چرا که رویای فلزی کردن بدن آدمی را آغاز کرده است. زیباست

* فیلیپو مارینتی (۱۸۷۶-۱۹۴۴): شاعر ایتالیایی. او در آغاز کار خود بیشتر آثار هنرمندان جنبش فتوتوریست را به چاپ رساند. با موسولینی دوستی نزدیک داشت و از گردانندگان اصلی سیاست هنری فاشیست‌ها شد.

چرا که چمنزارهای پرگل را با ارکیده‌های آتشگون مسلسل‌ها زینت می‌دهد، زیباست چرا که تفنگ‌ها، توپ‌ها، مسلسل‌ها و بوی تعفن اجساد را در یک سمفونی ترکیب می‌کند. زیباست چرا که معماری نوین می‌آفریند، تانک‌های تازه، هواپیمای جدید با ابعاد هندسی نوین ایجاد می‌کند و حرکات مارپیچی دودی را که از دهکده‌های مشتعل برمی‌خیزد را و بسیاری چیزهای دیگر را... شاعران و هنرمندان فوتوریست! این اصول را همچون زیبایی‌شناسی جنگ از یاد نبرید... بدانید که مبارزه برای دستیابی به ادبیاتی نو و هنر گرافیکی نوین از این اصول جان می‌گیرد.»

این مانیفست دستکم از مزیت سادگی برخوردار است. قاعده‌بندی آن در حد پذیرش يك ديالکتیسم نیز هست. چرا که به نظر او نیز زیبایی‌شناسی جنگ در دوران معاصر را می‌توان چنین بیان کرد: اگر در استفاده‌ی طبیعی از نیروهای تولیدی، نظام [مناسبات] مالکیت ایجاد مانع کند، افزایش سریع اختراعات فنی و سرچشمه‌های انرژی، استفاده‌ی غیرطبیعی از آنها یعنی جنگ را ایجاد خواهد کرد. جنبه‌ی ویرانگر جنگ شاهی است بردستی این حکم که جامعه هنوز چندان رشد نیافته که فن‌آوری را همچون بخشی وابسته به خویش به پیش برد، و یا فن‌آوری چندان رشد نیافته تا با عناصر نیروهای جامعه خوانا شود. تصور آینده‌ی هراس‌آور جنگ‌های امپریالیستی، تمایز میان ابزار تولید فراوان و استفاده‌ی نابسند از آنها را در روند تولید نشان می‌دهد. به بیان دیگر نمایشگر بیکاری و فقدان بازارهاست. جنگ‌های امپریالیستی را می‌توان به راستی شورش فن‌آوری دانست که در شکل «مواد انسانی» انهدام مواد طبیعی را توسط جامعه نشان می‌دهند. جامعه به جای زهکشی رودخانه‌ها، نهری از انسان‌ها را به سوی سنگرها راهنما می‌شود، بمب‌های آتش‌زا را به روی شهرها می‌ریزد و به شکل سلاح‌های شیمیایی تجلی يك بار دیگر به راهی جدید سر بر می‌آورد. «Fiat Ars – Pereat Mundus»* فاشیسم چنین می‌گوید و چنانکه ماریتتی پذیرفته، فاشیسم انتظار

❦ «هنر انجام شود، حتی اگر جهان از میان برود».

دارد که جنگ، لذت هنری ادراکی حسی را عرضه کند که به وسیله‌ی فن آوری تغییر یافته باشد. این به راستی کمال «هنر برای هنر» است. انسان که در دوران هومر موضوع تفکر خدایان المپ بود، اکنون موضوع اندیشه‌ی خویش شده است. از خود بیگانگی به آنجا رسیده که دیگر می‌تواند ویرانی خویش را همچون يك لذت زیبایی‌شناسانه‌ی کامل تجربه کند. فاشیسم می‌کوشد زیبایی-شناسی را به سیاست وارد کند، کمونیسم تلاش دارد که سیاست را وارد زیبایی‌شناسی کند.

پانوشتها

۱

البته تاريخ يك اثر هنری به هیچ‌رو در این دو عنصر محدود نمی‌شود. به عنوان مثال تاريخ پرده‌ی «ژو کوند» یا «مونالیزا» همراه است با سرگذشت نسخه بدل‌های بی‌شماری که در سده‌های هفدهم، هجدهم و نوزدهم از روی آن تهیه شده است.

۲

درست به این دلیل که اصالت نسخه بردار نیست و باز تولید نمی‌شود، تکامل گسترده‌ی برخی از روندهای فنی تکثیر در خود، مفهوم اصالت تمایزهای درونی و درجه‌بندی‌های خاص ایجاد کرده است. در این مورد تجارت آثار هنری نقش مهمی ایفاء کرده است. اختراع کننده‌کاری روی چوب به مفهوم اصالت-از سرچشمه‌ی آن- ضربه‌زده است، مقصودم از زمانی است که هنوز اصالت مفهوم تکامل یافته نبود. به راستی يك تصویر مریم باکره که در سده‌های میانه ترسیم شده در آن زمان هنوز فاقد «اصالت» بود. تنها در سده‌های بعد و به ویژه در سده‌ی نوزدهم مفهوم «اصالت» برجسته شد.

۳

حتی حقیرترین اجرای تئاتری فاوست در تماشاخانه‌ی شهری کوچک عالیت‌ر

از فیلمی است که از روی فاوست بسازند* چرا که ازدیدگاه آرمانی، هم آورد با نخستین اجرای آن در وایمار است. تمامی آن محتوای سنتی که ویژه‌ی تأثر است و به بازی هنرپیشه‌ها مربوط می‌شود (مثلاً این نکته که دوست سال‌های جوانی گوته یعنی یوهان هاینریش مرک در شخصیت مفیستو پنهان شده) در سینما ارزش خود را ازدست می‌دهد.

۴

اینکه چیزها «به گونه‌ای انسانی» به توده‌ها نزدیک‌تر شوند، شاید بدین معنی باشد که دیگر نقش اجتماعی آنها را به حساب نمی‌آوریم. هیچ تضمینی وجود ندارد که يك نقاش امروزی، هنگامی که تصویر يك پزشك مشهور را پشت میز صبحانه در میان افراد خانواده‌اش ترسیم می‌کند، نقش ویژه‌ی اجتماعی او را بیشتر از يك نقاش سده‌ی شانزدهم نشان دهد. پرده‌ی رامبراند یعنی دس تشریح را به یاد آوریم که به تماشاگران دورانش پزشکانی که در حال تمرین هنر خویش هستند را نمایش می‌دهد.

۵

تعریف تجلی همچون «ظهور چیزی دور از دست، هرچه هم که فاصله اندک باشد» بیانگر چیزی جز قاعده بندی پرسش ارزش آیینی اثر هنری در مقولات زمان و مکان نیست. فاصله در مقابل نزدیکی به کار می‌رود. چیزی که به گونه‌ای اساسی دور است دست آمدنی نیست. دست یافتنی نبودن، به راستی منش عمده‌ی تصویر آیینی است. تصویر آیینی بنا به ماهیت خود «دور از دست، هرچه هم که فاصله اندک باشد» به نظر می‌آید. می‌توان به واقعیت مادی موضوع نزدیک شد، اما این نکته به منش «دور از دست» قرار گرفتن آن لطمه نمی‌زند.

۶

تا آن حد که ارزش آیینی نقاشی دنیوی می‌شود مبنای عقیدتی یکه بودن بنیانی

✱ به احتمال قوی بنیامین اینجا فیلم فاوست اثر مورنائو را در نظر دارد.

آن ویژگی خود را از دست می‌دهد. یک‌ه که بودن پدید‌دهی حاکم در تصویر آیینی جای خود را در ذهن تماشاگر هرچه بیشتر به یک‌ه بودن تجربی آفریننده یا دستامدهای آفرینش او می‌دهد. بدین‌سان مفهوم اصالت همواره از حد ضمانت شناخت سرچشمه می‌گذرد (مثال روشنگر را می‌توان از گردآورنده آثار هنری مشهور زد، که اوهرگز نشانه‌ی «شیئی پرستی» [Fetishism] را از دست نمی‌دهد و با مالکیت اثر هنری به راستی که در نیروی آیینی آن سهیم می‌شود.) با این همه، نقش مفهوم اصالت در گستره‌ی هنر مبهم باقی می‌ماند. بادیوی شدن هنر، اصالت جای ارزش آیینی اثر هنری را می‌گیرد.

س

۷

در مورد سینما، تکثیر مکانیکی برخلاف آنچه در ادبیات و نقاشی می‌گذرد تنها یک شرط خارجی برای توزیع وسیع آن به حساب نمی‌آیند. تکثیر مکانیکی در ذات فن تولید فیلم نهفته است. این روش نه تنها به توزیع وسیع به کامل‌ترین شکل آن امکان می‌دهد بل به راستی موجب آن نیز می‌شود. زیرا هزینه‌ی تهیه‌ی یک فیلم چندان بالاست که شخصی که به عنوان مثال می‌تواند یک پرده‌ی نقاشی را خریداری کند قادر به خرید یک فیلم نیست. در سال ۱۹۲۷ محاسبات نشان داد که فیلم بلند برای بازگشت مخارج خود باید نه میلیون تماشاگر بیابد. با فیلم گویا، مشکل در توزیع بین‌المللی فیلم پیش آمد. چرا که تماشاگران فیلم به دلیل تمایز زبانی، محدود می‌شدند. این نکته با تاکید فاشیسم بر منافع ملی همزمان شد. اینجا باید به فاشیسم بیشتر تاکید کرد تا به آن مانعی که ناشی از تمایز زبانی بود، چرا که مسود اخیر به سرعت با پیدایش Synchronization* به حداقل رسید. همزمانی دوپدیده را می‌توان مرتبط به رکود اقتصادی دانست. همان آشوبی که در گستره‌ی وسیع تلاش برای حفظ ساختار مالکانه‌ی موجود را صرفاً از راه کاربرد زور ناب

✧ Synchronization ؛ همزمانی، به معنای افزودن برگردان مکالمات و گفتار (به صورت زیر نویس) یا تغییر نوا صوتی فیلم و برگردان زبان فیلم (آنچه که فن دوبلاژ می‌خوانیم).

امکان پذیر کرد، سرمایه‌ی سینمایی را نیز به سوی فیلم گویا رهنمون شد. پیدایش فیلم‌های گویا، آسودگی موقتی را موجب شد، نه تنها به این دلیل که توده‌ها را دوباره به تالارهای سینما کشید، بل از این رو که سرمایه‌ی جدیدی از ترکیب صنعت برق با صنعت سینما را ایجاد کرد. بدین سان به چشم ناظر خارجی چنین می‌آید که سینمای گویا منافع ملی را رشد داده است، اما از دیدگاه کسی که در جریان کار هست، سینمای گویا روند بین‌المللی شدن سرمایه‌ها را افزایش داد.

۸

این قطب‌گذاری نمی‌تواند توسط زیبایی‌شناسی ایدآلیستی ایجاد شود. چرا که مفهوم زیبایی در ایدآلیسم، این دو قطب را به صورت دو واحد در نظر نمی‌گیرد (و در نتیجه تمایز آنها را مطرح نمی‌کند). اما در فلسفه‌ی هگل این تمایز تا آن حدی که می‌تواند در محدوده‌ی ایدآلیسم مطرح شود، یافت شدنی است. از دس‌هایی بر فلسفه‌ی تادیخ او باز گو می‌کنیم: «تصاویر از گذشته‌های دور شناخته شده‌اند. پارسایی و تقوا از دوره‌های آغازین به آنها همچون موضوع پرسش نیازمند بودند ولی این کار را بدون تصاویر زیبا انجام می‌دادند. در هر پرده‌ی زیبای نقاشی چیزی غیر روحانی، و صرفاً خارجی وجود دارد، هر چند روح آن با انسان از راه زیبایی آن سخن می‌گوید. نیایش، برعکس، با اثر هنری تنها همچون يك موضوع برخورد می‌کند... هنرهای تجسمی از کلیسا برخاسته‌اند، هر چند که فراسوی اصل هنری خود می‌روند.» قطعه‌ی زیر را نیز می‌توان در دس‌هایی بر زیبایی‌شناسی یافت، می‌بینیم که هگل اینجا نیز پرسش را مطرح کرده است: «ما دیگر در دورانی زندگی نمی‌کنیم که آثار هنری را چونان مواردی مقدس که استحقاق نیایش ما را داشته باشند، بنگریم و نسبت به آنها احساس احترام داشته باشیم. تأثیری که این آثار در ما می‌آفرینند عمیق‌تر از تأثیر [يك موضوع آیینی] است و هیجانی را که موجب می‌شوند برتر و عالیت‌تر از آن موضوع آیینی است.» گذر از نخستین شکل پذیرش [اثر هنری] به شکل دوم آن، تاریخ پذیرش هنری در کل را شکل می‌دهد. جدا از این، نوسان میان این دو قطب

پذیرش [یعنی پذیرش آیینی و پذیرش نمایشی] را می‌توان در مورد هر اثر هنری نشان داد. به تصویر مریم مقدس میستین* دقت کنیم. پس از پژوهش هوبرت گریم دیگر دانسته‌ایم که پرده‌ی میستین اساساً به منظور نمایش به همگان کشیده شده بود. پژوهش گریم در پی یافتن پاسخی قانع کننده به این پرسش انجام گرفت که: به چه دلیل در پایین پرده‌ی نقاشی [زیر پای مریم مقدس و مسیح نوزاد] دو فرشته‌ی کوچک قرار دارند؟ گریم سپس پرسید که به چه دلیل رافائل با دو پرده‌ی سراسری جوانب آسمان را پوشانده است؟ پژوهش او نشان می‌دهد که تصویر مریم مقدس برای نمایش در آرامگاه پاپ سیستوس سفارش داده شده بود. سنگ گور پاپ که در گوشه‌ای از نمازخانه‌ی پیترو قدیس قرار دارد در يك فرورفتگی روی دیوار پرده‌ی رافائل نصب شده بود. رافائل مریم مقدس را چنان ترسیم کرده که گویی از این فرورفتگی دیوار که جوانب آن با پرده‌ی سبز مزین شده است، به میان ابرها می‌رود. در مراسم سوگواری پاپ سیستوس، ارزش نمایشی درخشان پرده‌ی رافائل نمایان شد. مدت‌ها بعد پرده را در محراب کلیسای رهبانان سیاه در چیاچنزا قرار دادند. دلیل این تبعید را باید در باورهای آیینی رم یافت که استفاده از پرده‌های نقاشی که در مراسم سوگواری نمایش داده شده‌اند را پس از پایان مراسم نمی‌پذیرفت. این قاعده تا حدودی از روش مبادله‌ی پرده رافائل کاست. با این همه برای حفظ این ارزش دربار پاپ با تسامح ضمنی مقرر داشت که پرده‌ی رافائل در محرابی از يك کلیسا قرار گیرد. پرده، بدین سان، به کشیش‌های شهری در يك ایالت دور دست سپرده شد.

۹

برتوات برشت، در زمینه‌ای دیگر، اندیشه‌ای مشابه را بیان کرده است: «از

پرده‌ی مریم مقدس میستین اثر رافائل است و می‌گویند که به سال ۱۵۱۶ یازبان یافته است. نام اثر از صعومعه‌ی سن سیستو گرفته شده و اکنون در موزه‌ی ددسدن قرار دارد.

آنجا که اثر هنری بدل به کالا شده است، ما باید این مفهوم را با دقت زیاد اما بی‌هراس از اینکه مبادا کارکرد آن را دگرگون کند، محور کنیم. این پله‌ای است که باید بدون موانع فکری پیعوده شود و نه همچون انحراف غیر-صریح از مسیری مستقیم. آنچه که اینجا بر سر کار هنری می‌آید آن را به گونه‌ای بنیادی تغییر می‌دهد و پیشینداش را تا آن حد می‌زداید که مفهوم کهن باز سر برمی‌آورد، و چرا چنین نشود، وقتی هیچ خاطره‌ای از معنای کهن خود ندارد؟»

۹۰

«فیلم نمی‌تواند بینشی سودمند از جزئیات کنش آدمی را فراهم آورد. یا باید چنین کند... شخصیت يك فرد هرگز در حکم انگیزه‌ی کنش‌های او نیست. زندگی درونی افراد هرگز علت اصلی رفتار آنها نیست و بدندرت نتیجه‌ی اصلی آن محسوب می‌شود» (برتولت برشت):

Brecht: *Versuche*, P. 268.

گسترش حوزه‌ی آزمون پذیری که ابزار مکانیکی برای هنر پیشه‌پیش می‌آورند قابل قیاس با گسترش حوزه‌ی آزمون پذیری است که برای فرد از طریق شرایط اقتصادی ایجاد می‌شود. بدین‌سان آزمون استعداد حرفه‌ای به گونه‌ای مداوم اهمیت بیشتری می‌یابد. آنچه در این آزمایش‌ها مهم است نمایش-های گسسته‌ی فرد است. نمای فیلم و آزمون استعداد حرفه‌ای هر دو در برابر گروهی از کارشناسان شکل می‌گیرند. مدیر فیلمبرداری در استودیو مقامی مشابه آزمایشگر در آزمون‌های استعداد را داراست»

Rudof Arnheim: *Film als Kunst*, Berlin, 1932 P. 176.

۹۱

در این مورد برخی از جزئیات به ظاهر بی‌اهمیت که در آنها کارگردان سینما از کنش‌های صحنه‌ای [تأثر] می‌گسلد، دارای اهمیت زیادی هستند. در میان این جزئیات می‌توان از امکان حضور بازیگر بدون استفاده از آرایش

یاد کرد. این کاری است که کارل درایر* در فیلم خود مصیبت ژندادک انجام داده است. درایر ماه‌ها به جستجوی چهل هنرپیشدای برآمد که باید نقش اعضای دادگاه را ایفاء می‌کردند. جستجو در پی این هنرپیشه‌ها، همپای کنکاش جهت یافتن صحنه‌ای درست - که یافتن آن به هیچ روکار ساده‌ای نیست - پیش رفت. درایر شباهت‌های میان هنرپیشه‌ها (در سن، ظاهر و شکل جسمانی) را کنار گذاشت. اگر هنرپیشه، بدین‌سان، به جزییات صحنه تبدیل شد، این جزییات نیز همچون هنرپیشه‌ای در فیلم نقش خود را بازی کردند. در نهایت دقت به جزییات در صحنه‌ای از يك فیلم اهمیت بیشتری [از آن شباهت‌های جسمانی] دارد. به عنوان مثال ساعتی که کار می‌کند همواره در نمایش تأثیری مشکل‌ساز است. باید مانع از آن شد که ساعت، زمان را اندازه‌گیری کند. حتی در يك نمایش ناتورالیستی زمان - گاهنامه‌ای به وسیله‌ی زمان تأثیری درهم می‌شکند. اما این نکته جالب و روشنگر است که سینما می‌تواند هر گاه لازم بداند اندازه‌گیری زمان را به ساعت بسپارد. این مثال - بهتر از هر مثالی - نشان می‌دهد که در سینما بنا به شرایطی خاص، عنصر ویژه‌ای کارکرد مهمی می‌یابد. از اینجا دیگر به حکم بودوفکین** گامی بیشتر باقی نمی‌ماند که می‌گوید: «اجرای نقش هنرپیشه که دارای مناسبت با موضوعی خاص است و با آن شکل می‌گیرد،

☆ کارل درایر (۱۸۸۹-۱۹۶۸)، سینماگر بزرگ دانمارکی. آفریننده‌ی برخی از بزرگترین آثار هنر فیلم همچون بیوه‌ی کشیش، مصیبت ژندادک، دامپیر، دوزخشم، اددت و گرتروود.

☆☆ رسوالدو بودوفکین (۱۸۹۳-۱۹۵۳)، سینماگر شوروی. سازنده‌ی شاهکارهایی چون هادد و قوفان پرفرازا آسیا. او در عین حال یکی از مهمترین نظریه پردازان زیبایی‌شناسایی فیلم نیز به شمار می‌آید. پاره‌ای از آثار مهم او در کتاب زیر یافتنی هستند.

Pudovkin, V. I: *Film Technique and Film Acting*.
New York, 1976.

همواره از شگفت انگیزترین روش‌ها در فیلم‌های سینمایی به حساب می‌آید» *
 سینما نخستین شکل هنری است که می‌تواند چگونگی تأثیر اشیاء بر آدمی
 را نشان دهد، از این رو می‌تواند به گونه‌ای کارآ بناننده‌ی ماتریالیستی
 خدمت کند.

۱۲

می‌توان تغیراتی که به دلیل تکثیر مکانیکی در روش نمایش ایجاد
 می‌شود را به سیاست نیز تعمیم داد. بحران موجود در دموکراسی بورژوایی
 در برگیرنده‌ی بحران در آن شرایطی نیز می‌شود که يك عضو حکومت را
 به گونه‌ای مهتقیم و شخصی در برابر نمایندگان ملت قرار می‌دهند. مجلس در
 حکم جمع تماشاگران اوست. اختراع دوربین و دستگاه ضبط صدا این
 امکان را برای هر سخنگویی ایجاد کرده‌اند که از سوی شماری نامحدود از
 افراد دیده و کلامش شنیده شود. از اینرو حضور يك سیاستمدار در برابر
 دوربین و ابزار ضبط صدا تبدیل به نکته‌ی اصلی شده است. این فن نوین،
 مجلس را نیز همچون تئاتر خالی کرده است. رادیو و سینما نه تنها نقش ویژه‌ی
 هنرپیشه‌های حرفه‌ای را دگرگون کرده‌اند بل نقش ویژه‌ی تمام کسانی که خود
 را در برابر این ابزار مکانیکی قرار می‌دهند؛ از جمله حاکمین را نیز
 تغییر داده‌اند. هر چند وظایف حاکم و هنرپیشه تفاوت دارند اما هر دو یکسان
 تغییر یافته‌اند. گسرایش اصلی به سوی تثبیت مهارت‌های نظارت پذیر و
 دگرگون شونده، در شرایط اجتماعی معینی شکل گرفته است. این نکته به
 گزینشی نوین که مایه‌ی پیروزی ستاره‌ی سینما و حاکم مستبد است منجر
 می‌شوند.

Pudovkin: *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin,
 1928, P.126.

[امروز] منش ممتاز فنون ویژه، از کف رفته است. آلدوس هاکسلی* می نویسد: «... پیشرفت های فن آوری به ابتذال کشیده شده اند... روش های تکثیر و استفاده از گردنده ها در چاپ نشریات به پیدایش اشکال بسیار متفاوتی از نوشتار و تصویر منجر شده است. آموزش همگانی و درآمدهای از نظر نسبی زیاد، گروه عظیمی را به صورت مخاطب هنر ایجاد کرده اند، اینان کتاب زیاد می خوانند و می توانند کتاب ها یا حتی پرده های نقاشی مورد علاقه ی خود را خریداری کنند. صنعتی عظیم ایجاد شده تا این کالاهای را عرضه نماید. اما باید گفت که نیرو و توان آفریننده ی هنر در حکم پدیده ای کمیاب است. راست این است... که در هر کشوری و در هر دوره ای بازدهی هنر اندک بود. اما امروز به مراتب بیش از هر زمان دیگری نسبت آثار بی-ارزش در کل بازدهی هنری رقم بالایی را نشان می دهد. علت این نکته را با محاسبه ی ساده ای می توان دریافت. در طول سده های پیش جمعیت اروپا اندکی بیش از دو برابر شده است. اما بد نظر می رسد که میزان مواد خواندنی و دیدنی دستکم بیست، شاید پنجاه و حتی صد بار افزایش یافته است. اگر آفرینندگان با استعداد در جمعیتی x میلیونی رقم n را نشان بدهند، می توان با تقریب گفت که در جمعیت $2x$ میلیونی این رقم نیز $2n$ خواهد بود. شرایط را می توان چنین جمع بندی کرد: در برابر هر صفحه ی چاپی یا هر تصویری که در سده ی پیش عرضه می شد امروز بیست یا حتی صد صفحه چاپ می شود، اما در برابر هر آفریننده ی با استعداد آن سده، امروز تنها دو آفریننده ی با استعداد می توان یافت. البته به شکرانه ی آموزش همگانی بسیاری از استعداد های نهفته که در گذشته به کار نمی آمدند امروز

☆ آلدوس هاکسلی (۱۸۹۴-۱۹۶۳)، نویسنده ی انگلیسی. کتاب او دنیای شجاع نوین شهرت جهانی یافته است. او جدا از داستان هایش به عنوان رساله -نویس زبردستی نیز شهرت یافته است. بنیامین اینجا از کتاب او فراسوی خلیج مکزیک بازگفت آورده است.

می‌توانند خود را نشان دهند. فرض کنیم که امروز سه یا چهار فرد با استعداد در برابر هر فرد مستعد سده‌ی پیش وجود دارند. باز می‌توان گفت که مصرف مواد خواندنی و دیدنی هنوز بارها بیش از تولید طبیعی آفرینندگان مستعد آنهاست. مساله در مورد موارد شنیدنی نیز چنین است. گرامافون و رادیو انبوهی از شنوندگان را آفریده‌اند که نیازمند حجمی از موسیقی هستند که بارها بیش از رشد جمعیت و نتیجه‌ی طبیعی آن یعنی پیدایش موسیقی‌دانان با استعداد است. پس در تمامی هنرها بازده آثار مبتذل از نظر مطلق و نسبی به مراتب از بازده آنها در سده‌های پیش بیشتر شده است و تا زمانی که جهان به مصرف‌کنونی و بیش از حد موارد خواندنی، دیدنی و شنیدنی ادامه دهد وضع چنین باقی خواهد ماند»* به راستی که این شیوه‌ی دریافت مسایل به هیچ‌رو شیوه‌ای پیشرو محسوب نمی‌شود.

۱۴

شجاعت يك فيلمبردار به راستی قابل قیاس با شجاعت يك جراح هست. لوک دورتن در میان انواع مهارت‌های ویژه، آن دسته را برتر می‌داند که با مهارتی که «در زمان يك عمل جراحی دشوار مورد نیاز است» قابل قیاس باشند: «به عنوان مثال از عمل جراحی در حوزه‌ی تخصصی گوش و گلو و بینی یاد می‌کنم، عمل لایه‌های بینی و حنجره که به حرکات پیچ در پیچ دست نیاز دارد و باید به شیوه‌ی غیر مستقیم یعنی از طریق تصویری که در دستگاهی ویژه می‌افتد انجام شود. باز می‌توانم از عمل گوش یاد کنم که انجام آن به ظرافتی دست‌کم در حد دقت يك ساعت ساز نیازمند است. شگفت‌آور است که، آن که می‌خواهد بدن دیگری را بهبود بخشد تا چه حد نیازمند مهارت در عملیات بندبازاندی عضلانی است. کافی است عمل روی

☆ A. Huxley, *Beyond The Mexique Bay*: London, 1949, P. 274.

چاپ نخست این اثر به سال ۱۹۳۴ پایان یافت.

چشمی که آب مروارید آورده را به یاد آوریم، خاصه آنجا که سروکارمان با نسج‌های مرطوب است و یا عمل در وریدهای شکم را.»

۱۵

چنین شیوه‌ی نگرشی شاید به نظر زیاده از حد ابتدایی بیاید، اما چنانکه نظریه پرداز بزرگگ لئوناردو داوینچی نشان می‌دهد، شیوه‌های ابتدایی و خام مشاهده و دقت می‌توانند گاهی به کار آیند. داوینچی موسیقی و نقاشی را چنین باهم قیاس کرده است: «اعتبار نقاشی از موسیقی بیشتر است چرا که نقاشی برخلاف موسیقی بد اقبال، ناچار نیست که در همان لحظه‌ی زاده شدن بمیرد... موسیقی در لحظه و کنش پیدایی خود از میان می‌رود و در مقامی فروتر از نقاشی قرار می‌گیرد که به یاری لاک‌های ویژه جاودانه می‌شود.»

۱۶

در این مورد نقاشی رنسانس امکان قیاسی روشنگر را فراهم می‌آورد. تکامل بی‌همتای این هنر و منش مهم آن استوار به درهم شدن تعدادی از علوم نوین و یا دستکم داده‌های علمی نوین بود. نقاشی رنسانس از کالبد شکافی بدن، علم بینایی، ریاضیات، هواشناسی و نظریه‌ی رنگ‌ها بهره برده است. پل والری نوشته: «آیا نزد ما چیزی از تلاش شگفت‌آور لئوناردو که نزد او نقاشی در حکم هدفی متعالی و واپسین شکل ظهور دانش بود، باقی مانده است؟ لئونارد باور داشت که نقاشی دانشی همگانه را طلب می‌کند و او هرگز از تحلیلی نظری که چه چیز بسا به چشم ما بد دلیل ژرفا و دقت خود گیج‌کننده می‌آید شانه خالی نکرد.» (مقاله‌ی والری درباره‌ی کودو)*

☆ Valery : *Pieces sur L'art* , Paris , 1931, P. 191.

آندره برتون گفته: «اثر هنری تنها زمانی با ارزش محسوب می‌شود که از ارتعاش‌های آینده به لرزه افتد.» به راستی تمامی اشکال پیشرفته‌ی هنری سه مسیر تکاملی را می‌پیمایند. نخست، فن‌آوری پیدایش شکل مفروض و پیش‌بینی شده‌ای از هنر را موجب می‌شود. پیش از پیدایش سینما کتاب‌های مصوری وجود داشتند که با فشار انگشت شصت ورق می‌خوردند و بدین‌سان مسابقه‌ی مشت زنی یا مسابقه‌ی تنیس را نشان می‌دادند. آنگاه چرخنده‌های تصویری به بازار آمدند که تصاویر آنها گرد يك محور می‌گشتند. دوم، اشکال سنتی هنر در پله‌ای از تکامل خود نتایجی را به بار می‌آوردند که بعدها با اشکال نوین هنری - به شکلی بی‌هوده - همراه می‌شوند. پیش از ظهور سینما، نمایش‌های داداییستی کوشیدند تا واکنشی در تماشاگران ایجاد ایجاد کنند که بعدها چارلین از راهی به مراتب طبیعی‌تر به انجام آن موفق شد. سوم، تغییرات اجتماعی غیرقابل پیش‌بینی، معمولاً تغییراتی در توان پذیرش [مخاطبین هنر] ایجاد می‌کنند که به ظهور شکل نوینی از هنر منجر می‌شود. پیش از اینکه سینما تماشاگران خود را بیافریند تصویری که دیگر ساکن نبودند توجه بسیاری را به‌خود جلب کردند. این تصاویر را کایزر-پانوراما* می‌خواندند. اینجا عده‌ای در برابر يك پرده گرد می‌آمدند که به آن ستروسکوپ‌ها (دوربین‌های دو دهانه) نصب شده بودند. هر ستروسکوپ به‌سوی يك تماشاگر جهت داشت. از طریق روندی خودکار يك تصویر به سرعت در برابر ستروسکوپ ظاهر می‌شد و سپس راه را برای تصویر بعدی می‌گشود. ادیسون نیز از ترفندی مشابه استفاده کرد و نخستین نوار فیلم را تهیه کرد (پیش از آنکه پرده‌ی سینما یا دوربین اختراع شده باشد). این نوار به گروهی کوچک نشان داده شد و از برابر دستگاهی روشن

به چشم‌انداز قیصری (Kaiserpanorama) که به فرانسه آن را چشم‌انداز امپراتور می‌خوانند. ظاهراً نخستین تماشاگران آن را باید در دربارهای اروپای دهه‌ی ۱۸۷۰ جستجو کنیم.

می گذشت و گرد ماسوره ای می پیچید. برقراری کاپزد پانوداما به روشنی دیا لکتیک تکامل را نشان می دهد. پیش از اینکه سینما تماشاگران را به معنای راستین واژه، همگانی کند، نگرش فردی به تصویر در ستروسکوپ (که به سرعت استفاده از آن کنار گذاشته شد) سر بر آورد، با همان شدتی که قابل قیاس با کار کشیش است، زمانی که تندیس يك قدیس را در سردابه ای تماشا کند.

۱۸

الگوی تئولوژیک این اندیشه، آگاهی به تنهایی با خدای خویش است. این آگاهی در دوران شکوفایی بورژوازی چندان انسان را نیرومند کرد که توانست از بند قیمومت سلسله مراتب رها شود. در دوران زوال بورژوازی این آگاهی باید این گرایش درونی و پنهان را نیز به حساب می آورد: جدا ساختن آن نیروهایی که فرد در نزدیکی و مناسبت خود با خداوند درک می کند از مسایل همگانی.

۱۹

سینما هنری است که با هراس روز افزون انسان نوین - برآمده از رویا - رویی بازندگی - و با نیاز انسان به شرکت در تأثیر تکان دهنده ی هماهنگیش با مخاطراتی که او را محاصره کرده اند خواناست. سینما با تغییرات ژرف ادراک حسی، تغییراتی که در گستره ی فردی، در انسان کوچه و بازار در کلان شهرها و در گستره ی تاریخی به وسیله ی هر شهروند امروزی تجربه می شود، هماهنگ است.

۲۰

کوبیسم و فوتوریسم نیز از سینما بسیار آموخته اند. هر دو همچون تلاش های نا کامل هنری برای همخوان کردن فراگیری واقعیت به وسیله ی ابزار جلوه کرده اند. برخلاف سینما، این دو مکتب کوششی در این راه نکردند که ابزار را در خود برای بیان هنری واقعیت به کار گیرند، اما کوشیدند

تا خود ضابطه‌ای در بیان مشترک هنر و ابزار گردند . درک-ویسم این
اخطار که ابزار از نظر ساختاری استوار به بازی‌های بینایی هستند نقش
عمده‌ای دارد ، در فوتوریسم این اخطار که نتایج ابزار مهم هستند همان
نقش را دارد.

۲۹

اینجا اشاره به يك منش مهم فنی روشنگر خواهد بود ، خاصه با توجه به
فیلم‌های خبری و اهمیت تبلیغات می‌توان اعتبار آن منش را باز شناخت .
تولید انبوه به‌گونه‌ای عمده استوار به تکثیر توده‌هاست . رژه‌های بزرگ ،
گردهم‌آیی‌های عظیم ، رخدادهای ورزشی و جنگ که همگی امروز به وسیله‌ی
دوربین صدا حفظ می‌شوند (و توده‌ها خویش را در آنها باز می‌یابند)
رابطه‌ای تنگاتنگ با تکامل فنون تکثیر و عکاسی دارند . جنبش‌های
توده‌ای از راه دوربین بهتر درک می‌شوند تا از راه چشم غیر مسلح . چشم‌ما
بهتر از چشم پرندگان گردهم‌آیی صدها هزار نفر در يك مکان را ثبت
نمی‌کند . و حتی اگر بتوان چشمی چون دوربین سینما را برای آدمی
متصور شد ، تصویری که در این چشم بازتاب می‌شود ، به آن شکل که يك
تصویر منفی بزرگ می‌شود نمی‌تواند بزرگ شود . این نکته بدین معنی
است که جنبش‌های توده‌ای و از جمله جنگ آن شکای از رفتار آدمی
هستند که به گونه‌ای خاص مساعد ابزار فنی محسوب می‌شوند .

آپولینر، گیوم ۱۷۶، ۱۸۰، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۴	آرون، ریمون ۲۵
آتزه، اوژن ۲۴۹-۲۵۰	آنسلم قدیس ۱۵۲
آدامی، والرئو ۱۰	آوه تارویوس، ریشارد ۱۳
آدورنو، تئودور ۹، ۱۵، ۱۷، ۱۸	آیسار، هانس ۲۵
۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۵، ۲۷، ۲۸	ارتگائی گاست، خوزه ۱۰۷
۲۹، ۳۱، ۳۴، ۴۵، ۴۶، ۴۹، ۵۰، ۵۳	ارسطو ۳۳
۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹	ارنبرگ، ایلیا ۵۷
۷۰، ۷۳، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۸۴، ۸۵	ارنست، ماکس ۱۸۱
۸۹، ۹۰	ازو، یاسوجیرو ۶۱
آدورنو، گره تل ۸۵، ۸۹	استالین، ژوزف ۲۱، ۸۰، ۸۲، ۸۳
آراگون، لوتی ۷۲، ۷۳، ۱۷۳	استاین، گرترود ۷۲
۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۹، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۲	استراوینسکی، ایگور ۷۲
آرپ، (ژان) هانس ۲۶۶	استیونس، رابرت لویی ۲۴۴
آرتو، آنتونین ۶۰	اشتاینر، جرج ۱۵
آرنت، هانا ۸، ۱۰، ۱۴، ۱۹، ۲۱	اشتاینر، رودلف ۱۴۶-۱۴۵
۲۲، ۲۵، ۴۸، ۷۲، ۷۷، ۹۱	اشمیت، کنراد ۷۹
آرنو، الکساندر ۲۵۲	افلاتون ۳۴، ۱۱۰
آرنیوس ۱۵۶	اکرمان، یوهان پیتر ۱۲۲
آرنهیم، رودلف ۲۷۸، ۲۶۴، ۲۵۵	الوار، پل ۱۷۳، ۱۷۷
	انگلس، فردریش ۷۹

يوكاچيو، جيوواني ۲۰۳	اورباخ، اريش ۱۷۸
بونوئل، لوئيس ۷۴	اوريجن ۲۲۶-۲۲۷
پاسكال، بلز ۱۵۲، ۲۲۰،	اونولد، ماكس ۱۰۱
پانكوك، آنتون ۸۱	ايونس، يوريس ۲۵۸
پروست، مارسل ۱۵، ۴۰، ۷۴، ۵۱،	بارت، رولان ۱۰، ۳۶، ۶۱
۷۵، ۹۱، ۱۱۵-۹۵	باره، موريس ۱۰۸
پگي، شارل ۱۱۲	باكونين، ميخائيل ۱۸۹
پلوتارك ۱۶۷	بالزاك، انوره دو ۱۰۷
پو، ادگار آلن ۱۸۹، ۲۲۵، ۲۳۴	بتلهايم، برونو ۲۵
پوپر، كارل ۷۸	تهوون، لودويك فون ۲۴۴
پودوفكين، وسوالد ۲۸۰-۲۷۹	برتون، آندره ۷۳، ۱۷۳، ۱۷۴،
پولاك، دورا ۱۲	۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹،
پولوك، فردريش ۲۴، ۲۵	۱۸۱، ۱۸۳، ۲۴۹، ۲۸۴
پيراندلو، لويجي ۱۴۷، ۲۵۴، ۲۵۵	برسون، روبير ۶۱، ۶۷
پيكاسو، پابلو ۷۲، ۲۶۱	برشت، برتولت ۸، ۱۶، ۱۷، ۲۵،
تروتسكي، لئون ۸۱، ۱۹۲	۴۶، ۵۲، ۵۶، ۵۷، ۶۰، ۶۳، ۶۴،
تولستوي، لئون ۲۰۳، ۲۱۱	۶۷، ۷۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۹۰، ۹۱،
تيدمن، رولف ۱۸، ۸۶، ۹۰	۲۷۷-۲۷۸
تيك، لودويگ ۱۵۸	برود، ماكس ۱۳۳، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۵۱،
تيليچ، پل ۲۵	بكت، ساموئل ۴۰، ۷۲
جويس، جيمز ۷۲، ۲۰۵	بلانشو، موريس ۴۹، ۵۱، ۶۲،
جيوتو ۶۰-۵۹	بلوخ، ارنست ۸، ۱۲، ۱۳، ۱۶، ۲۵،
چاپلين، چارلز ۵۶، ۶۳، ۶۸، ۷۴،	۴۶، ۵۰، ۵۷، ۸۶، ۱۹۰، ۲۲۷،
۲۵۲، ۲۶۱	بلوشر، هينريش ۲۱، ۷۷
چخوف، آنتون ۲۱۱	بلوم، هارولد ۱۵، ۴۵
داستايفسكي، فئودور ۱۱، ۷۵، ۹۱،	ينت، آرنولد ۲۲۰
۱۲۴-۱۱۷، ۱۴۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۱۱،	بونخارين، نيكلاي ۸۱
۲۳۱	بودلر، شارل ۱۷، ۱۸، ۲۱، ۲۹، ۵۱،
دالي، سالوادور ۷۴	۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۵، ۷۶، ۹۱، ۱۱۰،
دانته آلگري ۱۷۸	۱۱۲، ۱۸۸، ۱۹۱
داوينچي، لئوناردو ۲۸۳	بورديگا، آمادئو ۸۱

- درایر، کارل تئودور ۲۷۹، ۵۶، ۶۱
 درن، آندره ۲۶۶
 دریدا، ژاک ۳۸، ۱۰
 دسنوس، روبیر ۱۷۳
 دوده، لئون ۱۰۳
 دورنیه، هانری ۱۰۷
 دوهامل، ژرژ ۲۶۷-۲۶۸، ۱۸۵
 دیکنس، چارلز ۲۰۵
 رابله، فرانسوا ۱۰۵
 رادنوتی، ساندور ۹۰
 رافائل ۲۷۷
 رامبراند، فون داین ۲۴۴
 رانگ، برنارد ۱۵۱
 راینهارت، ماکس ۲۵۲
 رژه مون، دینس دو ۱۵۲
 رمبو، آرتور ۱۸۲، ۱۷۶، ۱۷۴، ۱۹
 ۱۸۶
 رنان، ارنست ۱۰۷
 رنگه، فلورنس کریستین ۴۴
 رنوار، ژان ۵۶
 رنه، آلن ۵۷
 روزنسوايگ، فرانتس ۱۵۷
 روسن، چارلز ۳۸، ۱۵
 روکه، رنه ۱۵۲
 ری، مان ۲۴۹
 ریکرت، هینریش ۱۳
 ریکور، پل ۴۳
 ریلکه، راینر ماریا ۱۰۱، ۲۰، ۱۲، ۱۰
 ۲۶۶
 ریویر، ژاک ۱۱۳
 ریهل، آلویس ۴۵، ۱۳
 زولا، امیل ۱۰۳، ۵۸
 زینوویف، ولادیمیر میخائیلوویچ ۶۴
 ۸۱
 زیروودو، ژان ۷۲
 ساتی، رابرت ۱۸۸
 سارتر، ژان پل ۳۷
 سپینوزا، باروخ ۱۱۰
 سترام، اگوست ۲۶۶
 سرژ، ویکتور ۸۱
 سزان، پل ۲۶۶
 سن بل رو، (پل رو) ۱۷۵، ۱۸۴
 سن ژون پرس، (الکسی سن - لژه لژه)
 ۱۵
 سن سیمون، دوک دو ۱۰۶، ۱۰۷
 سوپو، فیلیپ ۱۷۳، ۱۸۸
 سوفوکل ۳۹
 سونتاگ، سوزان ۸
 سیلفید، چارلز ۱۹۹-۲۰۰
 سیمل، گئورگ ۱۳
 شرر، گئورگ ۱۶۱
 شکسپیر، ویلیام ۲۴۳، ۳۷
 شلايرماخر، فردریش ۴۳
 شله گل، اگوست ویلهلم ۴۳، ۱۴
 شوپن هاووزر، هرمان ۱۸
 شوتز، آلفرد ۲۶
 شولم، گرشوم ۷، ۱۱، ۱۹، ۲۰، ۲۵
 ۵۲، ۷۷، ۸۴، ۸۹
 شوئبرگ، آرنولد ۵۰، ۶۶، ۷۰
 فرا آنجلیکو ۲۵۲
 فرانس، آنا تول ۱۰۳
 فروم، اریش ۲۵

کیرشهایمر، اتو ۲۵
 کیرکه گارد، سورن ۱۵۲
 کیریگر، جورجو دی ۱۸۱
 گادامر، هانس گئورگ ۴۳
 گالیمار، گاستون ۹۹
 گانس، آبل ۲۴۳، ۲۵۱-۲۵۲
 گرسناکر، فردریش ۱۹۹-۲۰۰
 گرکو، دومینکوال ۱۴۱
 گروتسکی، یژی ۶۰
 گروسمان، هنری ۲۴
 گنکور (ادموند و ژول) ۱۰۷
 گوته، ولفگانگ ۱۴، ۴۵، ۴۸، ۸۴
 ۱۲۲، ۲۰۴-۲۰۵
 گوتهلف، یرمیا ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۲۷
 گورکی، ماکسیم ۲۲۴، ۲۵۱
 گونبرگ، کارل ۲۴
 گودولف، فردریش ۱۴
 لابیچ، اوژن ۲۱۱
 لاسیس، آسیه ۱۶، ۲۰، ۳۸، ۹۰
 لانگ، فرینس ۶۶
 لائوتسه ۱۴۸، ۱۴۹
 لکرف، نیکلای ۹۲، ۲۳۴-۱۹۵
 لنین، ولادیمیر اولیانف ۸۲، ۲۵۸
 لوئره آمون، (ایزیدور دوکاس) ۱۷۶
 ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸
 لوریا، ایزاک ۷۷
 لورکاچ، گئورگ ۱۳، ۱۵، ۲۵، ۲۶
 ۲۸، ۴۰، ۴۶، ۴۷، ۵۷، ۵۸، ۸۰، ۸۳
 ۸۴، ۱۲۹، ۱۹۰، ۲۲۰، ۲۲۱
 لوکوروبوزیه، شارل ادوارد ۱۸۹
 لوونتال، لئو ۲۵، ۳۱

فروید، زیگموند ۳۶۳
 فلوبر، گوستاو ۱۰۷، ۲۰۵، ۲۲۲
 فیدو، ژرژ ۲۱۱
 کارناپ، رودلف ۱۴
 کافکا، فرانز ۱۱، ۱۳، ۴۰، ۴۳
 ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۹۱، ۱۶۹-۱۵۲
 کامنف، لئو بوریسویچ ۶۴، ۸۱
 کانت، امانوئل ۱۳، ۴۱، ۴۲، ۴۸
 کاندینسکی، واسیلی ۵۹
 کایزر، هلموت ۱۵۱
 کائوتسکی، کارل ۶۲، ۷۸، ۷۹
 کراس، کارل ۵۰
 کرافت، ورنر ۵۳، ۱۴۰-۱۶۷
 کراکاتر، زیگفرید ۲۵، ۶۹-۶۸
 کرش، کارل ۸۱، ۸۳
 کلر، رنه ۵۶
 کلرمون تونر (شاهزاده خانم الیزابت)
 ۱۰۴-۱۰۳، ۱۰۸
 کلریچ، ساموئل تایلور ۱۸۸
 کلودل، پل ۱۸۸
 کلوسوفسکی، پیر ۶۲
 کن، پیر ۱۰۴
 کندرسه، آنتوان نیکلا ۷۸
 کنراد، جوزف ۲۰۳
 کوزلیوس، هانس ۱۳
 کوکتو، ژان ۱۰۰
 کولتی، لوچيو ۸۶
 کولون، مارسل ۱۸۸
 کوهن، هرمان ۱۳
 کیپلینگ، رودیارد ۲۲۵
 کیچ، جان ۶۵

لویولا، اینیاسیوی قدیس ۱۱۱	۱۲۰، ۷۳، ۴۴، ۱۴
ماتیس، هانری ۲۶۶	نیچه، فردریش ۱۰۱
ماخ، ارنست ۱۳	نین، آنائیس ۸۱
مارکس، کارل ۱۶، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۴۷	نشومان، فرانکس ۲۵
۴۹، ۶۰، ۶۲، ۷۶، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۴	والدمن، دیان ۶۶
۸۶، ۸۷، ۱۹۰، ۱۹۹، ۲۳۷	والری، پل ۱۲، ۱۲، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۳۳
مارکوزه، هربرت ۸، ۱۵، ۲۴، ۲۵	۲۳۷، ۲۴۰، ۲۸۳
۲۶، ۲۷، ۲۸، ۳۰، ۶۲	والسر، رابرت ۱۳۴
ماریتسی، فیلیپو ۲۷۱	وبر، ماکس ۷۶
مالارمه، استفان ۱۲، ۲۴۷	ورتنف، ژینگا ۲۵۸
مالرو، آندره ۶۲	وردزورث، ویلیام ۱۸۸
مان، توماس ۲۵، ۲۰۳، ۲۰۵	ورفل، فرانکس ۲۵۲
مان، کلاوس ۱۷	ولامینک، موریس ۲۶۶
مانهایم، کارل ۲۵	ویتفرگل، کارل اگوست ۲۴، ۲۵، ۸۰
مایاکوفسکی، ولادیمیر ۱۶	ویتگنشتاین، لودویک ۱۴، ۷۸
مچنیکوف، الی ۱۴۴	ویندلباند، ویلهلم ۱۳
مورناو، فردریش ویلهلم ۲۷۴	هابرماس، یورگن ۳۴، ۳۵، ۴۷
موزیل، رابرت ۲۰۵	هاس، ویلی ۱۵۱، ۱۵۶
موسولینی، بنیتو ۲۷۱	هاف، ویلهلم ۲۳۴
موسه، آلفرد دو ۱۸۸	هاکسلی، آلدوس ۲۸۱
مونتنکیو، بارون روبرتو ۱۰۴	هبل، یوهان پتر ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۱۴
مونتنی، میشل ۲۰۸	۲۱۶، ۲۲۴، ۲۳۱-۲۳۰
میچل، استنلی ۵۶	هرتس، هانری ۱۸۰
میسله، ژول ۱۰۷	هرودوت ۲۰۸-۲۰۷
میکل آنژ ۱۱۵	هسل، فرانکس ۱۵
میکیدویچ، آدام ۱۸۸	هگل، گئورگ ویلهلم فردریش ۱۲
میلتون، جان ۱۸۸	۲۶، ۲۷، ۴۹، ۵۴، ۵۵، ۵۸، ۵۹
میلر، هنری ۷۲	۶۱، ۸۷، ۲۲۰، ۲۷۶
ناویل، پیر ۱۸۳، ۱۹۱	همینگوی، ارنست ۲۰۳
نودیه، شارل ۲۰۲	هورکهایمر، ماکس ۱۳، ۱۵، ۱۷، ۱۹
نووالیس (بارون فردریش فون هاردنبرگ)	۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰

هیدگر، مارتین	۸۱، ۷۷، ۷۶، ۷۵، ۷۰، ۶۹، ۶۸، ۳۱
۴۴، ۳۴، ۲۶، ۲۵	هوسرل، ادموند
۸۸، ۸۵، ۸۴	۴۵، ۴۴، ۲۶
هیمان، موریتس	هوفمنشتال، هوگوفون
۲۲۳	۷۲، ۱۴
یاکوبسون، رومن	هوگو، ویکتور
۳۶	۱۸۸
یونگک، کارل گوستاو	هومر
۴۶	۲۱۹، ۹۸
یونگر، ارنست	هینلر، آدولف
۲۵	۲۱، ۱۹

فهرست کتابها نشد نشر ۱۳۶۶*

* در این فهرست کتابهایی که در مراحل مختلف نشر (ویرایش، حروفچینی و...) قرار دارند، نیز نامشان آمده است. آوردن نام کتابهای در دست انتشار برای پرهیز از دوباره‌کاری، در مورد آثار ترجمه‌شده، و آگاهی خواننده از برنامه انتشاراتی ماست.

جهان داستان

- | | | |
|----------------------------|-----------------------------------|-------------|
| ۱. قصه‌های بابام | ترجمهٔ احمد شاملو | (نایاب) |
| ارسکین کالدول | | |
| ۲. بابک (چاپ سوم) | ترجمهٔ رحیم رئیس‌نیا و رضا انزابی | (نایاب) |
| جلال برگشاد | | |
| ۳. بارون درخت‌نشین | ترجمهٔ مهدی سبحانی | ۴۰۰ ریال |
| ایتالو کالوینو | | |
| ۴. سنگ‌های برلین | ترجمهٔ ع. بایرام | (نایاب) |
| کلاوس نیوکراتس | | |
| ۵. ضیافت | ترجمهٔ حسن صالحی | ۳۰۰ ریال |
| گراهام گرین | | |
| ۶. مارتین ایدن | ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی | (نایاب) |
| جک لندن | | |
| ۷. بلیارد در ساعت نه و نیم | ترجمهٔ فریده شبانفر | (حروفچینی) |
| هاینریش بل | | |
| ۸. شیطان در بهشت | ترجمهٔ بهاء‌الدین خرمشاهی | (آماده چاپ) |
| هنری میلر | | |
| ۹. همزاد | ترجمهٔ ناصر مودن | (حروفچینی) |
| داستایوسکی | | |
| ۱۰. داستانهای بوگولما | ترجمهٔ مازیار حداد | (حروفچینی) |
| یارسلاو هاشک | | |

۱۱. پی پر کوچولو
آنا تول فرانس
بهر روز پور دوست
(حروفچینی)
۱۲. خورشید شاه و عیاران
بازنوشته، مصطفی اسلامیه از "سمک عیار"
(حروفچینی)

جهان تازه داستان

۱. بچه‌های نیمه شب (چاپ دوم)
سلمان رشدی
ترجمه، مهدی سبحانی
۹۵۰ ریال
۲. شرم
سلمان رشدی
ترجمه، مهدی سبحانی
(نایاب)
۳. آسوده خاطر
کارلوس فوئنتس
ترجمه، محمد امینی لاهیجی
۴۲۵ ریال
۴. مرگ آتمیو کروز
کارلوس فوئنتس
ترجمه، مهدی سبحانی
۵۵۰ ریال
۵. یک روز زندگی
مانلیو آرگوئا
ترجمه، زهره زاهدی
۵۵۰ ریال
۶. شهربندان
جواد مجابی
(آماده چاپ)
۷. آئورا
کارلوس فوئنتس
ترجمه، عبدالله کوثری
(آماده چاپ)
۸. راهنما
نارایان
ترجمه، مهدی غبرایی
(ویرایش)

جهان هنر و اندیشه

۱. تاریخ رئالیسم
بوریس ساچکوف
ترجمه، محمد تقی فرامرزی
۵۰۰ ریال
۲. صد سال داستان نویسی در ایران
حسن عابدینی
(آماده چاپ)
۳. نشانه‌ای به رهایی
والتر بنیامین
ترجمه، بابک احمدی
(آماده چاپ)
۴. رئالیسم
لیندا ناکلین
ترجمه، پریوش بوغاری
(آماده چاپ)
۵. جامعه‌شناسی هنر
ژان دووینیو
ترجمه، مهدی سبحانی
(در دست ترجمه)

جهان کودک و نوجوان

(ادبیات و روانشناسی کودکان و نوجوانان)

۱. چطور با بچه‌ها حرف بزنیم
گابریل دلاپانا
ترجمه، مهناز ملکی معیری
(آماده چاپ)
۲. چگونه به کودک خود خواندن بیاموزیم
گلن دومن
ترجمه، زهره زاهدی
(ویرایش)
۳. با بالهای بلند آرزو
ولادیمیر کیسلیوف
ترجمه، آریتا نهجیری
(نایاب)
۴. داستان عجیب سلطان زیر زمین
کریستینه نوستلینگر
ترجمه، ماندانا سمیعی
۲۲۰ ریال
۵. چارلی و کارخانه شکلات سازی
روالد دال
ترجمه، الکساندر تهرز
(ویرایش)

۶. شوخی با ریاضیات و فیزیک
پرلمان ترجمه افشین آزادمنش (ویرایش)

شعر

۱. از هوا و آینه‌ها
احمد شاملو (نایاب)
۲. برگزیده اشعار
احمد شاملو (نایاب)
۳. فصلهای درون
جوانگ دزو ترجمه هرمز ریاحی و بهزاد برکت (آماده چاپ)

روانشناسی و فلسفه

۱. مسائل فلسفی و روش شناختی نظریه عمومی سیستمها
بلاویرک و سادوسکی ترجمه کیومرث پریانی (نایاب)
۲. فلسفه چیست؟
مارتین هایدگر ترجمه مجید مددی (آماده چاپ)

جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی

۱. پایان یک رویا
جان نیهارد ترجمه ع. پاشائی ۵۰۰ ریال
۲. مرگ در خانواده سانچز
اسکار لویس ترجمه لیلی نوربخش ۳۷۵ ریال

اقتصاد و سیاست

۱. تاریخ اقتصادی شوروی
آلک نوو ترجمه پیروز اشرف ۶۵۰ ریال
۲. فرهنگ شرکتهای چندملیتی
شارل هانری فورود ترجمه مهشید ملکی معیری (نایاب)
۳. وابستگی و توسعه در امریکای لاتین
کاردوز و فالتو ترجمه فرخ حسامیان و دیگران ۲۲۵ ریال
۴. فرهنگ علوم سیاسی
علی آقابخشی ۶۵۰ ریال
۵. ریگان با مردم امریکا چه می‌کند
ترجمه صدیقه محمدی و رضا انزابی (زیر چاپ)

علم و فن

۱. برنامه‌ریزی خطی (چاپ دوم)
هلیبر و لبرمن ترجمه محمد مدرس و اردوان آصف‌وزیری (زیر چاپ)
۲. نظریه عمومی سیستمها
لودویگ فون برتالنفی ترجمه کیومرث پریانی ۹۰۰ ریال

تاریخ، زندگینامه، سفرنامه

۱. سفرهای مارکوپولو
ویراسته مانوئل گومروف ترجمه فرزاد سعیدی (ویرایش)
۲. ساندینو
گریگوریو سلسر ترجمه محمدحسین آریا (حروفچینی)
۳. پدرم رنوار
ژان رنوار ترجمه مینو خواجه‌الدینی (حروفچینی)